



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Naturgesetz der Gesellschaftskritik in spanischen
Medien am Beispiel von Goya und Álex de la Iglesia

Verfasser

Markus Prummer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danke

an das Café Weidinger und den Rüdigerhof für die Inspiration.

an die Betreuerin Kathrin Saringen für die effiziente Umgestaltung des
Themas.

an den Gastprofessor Raul Fornet-Betancourt an der Philosophie für die
Literaturhinweise.

an Papa und Mama für die Unterstützung.

an das Café Montmatre in Budapest für die vom Wind verwehten und
daraufhin eingesammelten Zettel während meines Toilettenbesuchs.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	5
1.1 Konzeption und Realität	5
1.1.2 Die Kritik und die Künstler	10
1.1.3 Konditionierung und Realitätsverweigerung	11
1.2 Ziel	16
1.3 Hypothese	17
1.4 Wissenschaftlicher Ansatz	17
2 Theorie	18
2.1 Freud und das Unbehagen in der Kultur	18
2.2.1 Tendenzen der Postmoderne	22
2.2.2 Universelle Ansätze	26
2.2.3 C.G. Jung und die Innenperspektive	30
2.3 Vipassana Buddhismus	34
2.4 Das Naturgesetz der Gesellschaftskritik	38
3 Methode	42
3.1 Hauptmethode	42
3.2 Funktionen des Vergleichs	43
3.3 Kategorien der Beschreibung	44
4 Beispielanalyse	46
4.1 Inhaltsüberblick	47
4.2 Beispiele	48

4.2.1 Vernunft und Verlangen	48
4.2.2 Der Tod	55
4.2.3 Schönheitswahn	57
4.2.4 Die Ausgegrenzten	59
4.2.5 Aberglaube	61
4.2.6 Pseudowerte	64
4.2.7 Das Ende als geschlossene Form	80
4.2.8 Schein und Lüge	86
4.2.9 Tierisches und Monströses	92
4.2.10 Liebesbeziehungen	98
4.2.11 Kinder	111
5 Schlusswort	115
6 Bibliographie	118
6.1 Primärquellen	118
6.2 Sekundärliteratur	119
6.3 Internetseiten	125
7 Anhang	126
7.1 Resumen	126
7.2 Lebenslauf	137
7.3 Abstract	137

1 Einleitung

Wieso haben Fernsehserien und Filme oft weltweiten Erfolg? Warum richten wir uns in unseren Gedanken gerne nach Büchern, die schon 1000 Jahre gelesen werden? Wie kann das sein, dass der ganze Planet mitunter dieselbe Musik hört, sei es Bob Marley, Mozart oder Michael Jackson? Der Grund liegt auf der Hand. Wir alle haben eine Hand, einen Körper. Wir atmen, leben und sterben. Wir sind Teil einer gemeinsamen Lebensform. Über Zeit und Raum hinweg können uns deshalb in der Kunst immer wieder dieselben Tiefenstrukturen faszinieren. Aber wie vollzieht sich der dahinter verborgene Mechanismus?

Für die Untersuchung habe ich gemäß der Studienrichtung Romanistik spanische Medien ausgewählt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der kritischen Haltung, da sich so ein Kreis schließt: Kollektive Gesetze bestimmen das Wohlergehen, geraten in der Kultur gegenüber dem Ego ständig ins Hintertreffen und werden von der Kunst wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit reklamiert. Um die Wirkweise des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* zu veranschaulichen werde ich im theoretischen Teil Grundlagen aus westlichen und östlichen Ansichten erarbeiten. Danach soll die Beispielanalyse beweisen, wie das Gesetz die verschiedenen Ausprägungen von Gesellschaftskritik regelt. Zunächst soll nun ergründet werden, wie der Eindruck einer Kultur der Differenz (vgl. Antweiler 2007. S.19; siehe 2.2.2 *Universelle Ansätze*), wonach jeder nur sein eigenes Leben in einer individuell erschaffenen Welt lebt, überhaupt entstehen kann.

1.1 Konzeption und Realität

Betrachten wir die häufig gestellte Frage 'Warum studierst du etwas völlig Brotloses, warum machst du nicht BWL oder Jus, damit du beruflich größeren Nutzen daraus ziehen kannst?' Diese Argumentation spiegelt eine weit verbreitete Ansicht wider. Warum ich ihr nicht nachgegeben habe, liegt an den mehr oder weniger

gesellschaftskritischen Werken, mit denen ich mich vor Studienbeginn beschäftigt hatte. Das erste Buch, das ich nach der Matura gelesen habe, war *Der Mythos des Sisyphos* von Albert Camus (1998). Nach einigen Monaten der intensiven Beschäftigung mit mir aufgedrängten Inhalten aus den Matura-Fächern Mathematik, Englisch, Musik, Deutsch und Geographie war ich nun besonders bereit, selbst ausgewählte Ideen in mein Denken aufzunehmen. Camus' Erklärungen zur aussichtslosen Sinnlosigkeit des Daseins des völlig absurden Menschen, der in der fruchtlosen Tätigkeit des ewigen Stein-auf-einen-Berg-rollens gleichzeitig Glücklichkeit findet, erzeugten ein Paradigma des Lesens (vgl. Kolodny 1985). Die philosophischen Konzepte brannten sich in mein Ästhetikbewusstsein ein und bestimmten das *Wie* der Lektüre aller folgenden Bücher. Mein Auge für die Inhalte des nächsten Romans *Der Ekel* von Jean-Paul Sartre (1982) war demnach geschult durch Camus. Alle Vorgänge las ich vor dem mir meist unbewussten Hintergrund der Ideen über die Absurdität. Die dortige Beschreibung des Autodidakten, der die Bibliothek von A-Z durchliest, erschienen mir lächerlich. Dagegen folgte ich Roquentin in die eindringliche Baumerfahrung, die als tatsächliches Wirklichkeitserlebnis das dumpfe Auswendiglernen obsolet macht. Ich ergänzte meine aus Camus gewonnenen Erkenntnisse und mein ästhetisches Paradigma erweiterte sich. Vereinfacht gesagt wußte ich nun über die Absurdität des Daseins bescheid und konnte mir auch erklären, dass die Wahrheit der Wirklichkeit jenseits von Sprache zu begreifen ist. Zuletzt las ich im Jahr meines Zivildienstes im Altenheim, dass zwischen Matura und Studienwahl stand, eine Abhandlung über Zen von Zenkei Shibayama. Zen ist eine fernöstliche Anleitung zum Tod des egoistischen Denkens, wie es Shido Bunan, ein japanischer Zen-Meister aus der Tokugawa-Periode ausdrückt:

Stirb während du lebst, und sei vollkommen tot.

Dann tue was immer du willst - alles ist gut

(zitiert nach Shibayama 2000. S.42)

Die Erkenntnisse aus den drei Werken, dem philosophischen Essay von Camus, dem Roman von Sartre und den Erläuterungen zu Zen, gesellten sich zu dem Paradigma, das bereits seit dem Kindesalter geformt wurde. Meine Wirklichkeitswahrnehmung wurde durch die in den Texten enthaltenen Prämissen 'Die Welt ist absurd und sinnlos' aus

Camus, 'Das Auswendiglernen von toten Worthülsen erklärt die Wirklichkeit nicht' aus Sartre, und 'Egolosigkeit macht glücklich' aus dem Zen, geformt und gereichte zu der Schlussfolgerung 'Ökonomische Erfolgsaussichten müssen die Studienwahl nicht bestimmen'. Das Paradigma des Fragestellers hatte sich dagegen nach anderen Vorgaben geformt.¹

Lesen beeinflusst unser Leben. Wir glauben darin Bestätigung für unsere Weltanschauung zu finden. Jedes Buch erfüllt die aus den vorangegangenen Werken extrahierten Erwartungshaltungen, weil paradigmatische Vorurteile gefällt werden. Für uns entsteht der Eindruck eines Intertextes, in dem sich verschiedene Autoren immer wieder gegenseitig bestätigen. Beim Leser kommt es zu Verzückung, wenn er in einem Buch Übereinstimmungen mit seinem Paradigma findet, wenn er zusätzliche Weisheiten und Erläuterungen erfährt oder wenn ein Autor eine neue Perspektive eröffnet. Wenn etwas gegen die konstruierten Überzeugungen vorgeht, so können wir dies aus dem Paradigma, das wir uns angelesen haben, leichter abwehren (vgl. Kolodny 1985. S.154). So verfügt jeder Mensch über ein gewachsenes Modell, mit welchem er Inhalte beurteilt. Es nährt sich nicht nur aus Büchern, sondern aus Kunst generell und auch aus z.B. Schulunterricht, Fernsehen, Gesprächen u.s.w. Wenn wir allerdings ein Bewusstsein für diese Verhältnismäßigkeiten erlangen, kommen wir unweigerlich zu der Schlussfolgerung, dass Paradigmen nur wie hilfreiche Baugerüste *neben* dem Haus der Wirklichkeit stehen. Wir können alle Stockwerke unbeschadet einsehen, das Haus selbst aber bleibt unerreicht. Paradigmen verhalten sich der Wirklichkeit gegenüber wie eine Bedienungsanleitung zu einem Gerät. Ein Benutzerhandbuch für einen Staubsauger etwa kann viele Aspekte der korrekten Handhabung erklären, um aber erfolgreich den Staub aus der Wohnung zu entfernen, braucht man mannigfaltiges Wissen über die Gegebenheiten im Wohnraum, Strom, den eigenen Körper und vieles mehr. Die Realität des Staubsaugers muss verstanden werden. Das vollendete Paradigma ist also jene Konzeption, die deckungsgleich mit der Wirklichkeit wird. In diesem Fall wird die Konzeption zur Wirklichkeit, d.h. die völlige Überschneidung verwandelt das

¹ Anette Kolodny erarbeitet in ihrem feministischen Text *Dancing through the minefield* (1985) wie sich unsere ästhetischen Anschauungen mit jeder Lektüre weiterentwickeln und vom bisherigen Paradigma gelenkt werden.

Paradigma in ein Nicht-Paradigma, aus der Konzeption wird eine Nicht-Konzeption.² In der Kunst ist die Nicht-Konzeption das Maß aller Dinge. Wenn ein Hörer eine Konzeption von guter Musik für sein Hörverhalten bereithält, etwa eine Checkliste aus Faktoren wie Lautstärke zwischen 50 und 70 Dezibel, Tempo zwischen 120 und 140 Beats per minute, akustische Instrumente, französische Texte, Moll-Tonleitern, Frauenstimme, dann errichtet er ein Paradigma, dass ein- und ausgrenzt. Wenn aber das Paradigma so weit ausgedehnt wird, dass alle Komponenten variabel bleiben und letztendlich kein Vorurteil und keine Erwartung erhalten bleiben, dann löst sich das Konzept auf und wird zum Nicht-Konzept. In diesem Beispiel hieße dies, jede Musikrichtung offen und objektiv hören zu können. Ähnlich wie in der oben angeführten Aussage des Zen-Meisters Shido Bunan über das Ego ermöglicht das Ablegen der Konzeptionen und Erwartungen vollkommenen Musikgenuss. In dem Fall, in dem wahre Nicht-Konzeption das Paradigma ersetzt, trägt man das Baugerüst ab, weil das Haus bezugsfertig ist. Das Fehlen von Konzeption macht unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit authentisch. Das bedeutet, dass *Nichts* Wahrheit ist.

(...) *das Verlangen nach einer unio mystica mit Gott ist das Verlangen des Buddhisten ins Nichts, Nirvâna - und nichts mehr!* (Nietzsche 1990. S.22)

Alles, das nicht der Beobachtung der Wirklichkeit entspringt, sondern die Erwartungen der paradigmatischen Wahrnehmung erfüllt, muss abgelegt werden. Selbstverständlich reicht die Anführung dreier Bücher, wie sie oben die Wahl des Studienfaches erklären, nicht aus, um die ganze Fülle internalisierter Normen zu dekonstruieren. Millionen von Vorschlägen kommen Zeit unseres Lebens in die Versuchung, von uns in unser Programm zur Verarbeitung der Wirklichkeit aufgenommen zu werden. Sie verhindern einen unbefangenen Umgang mit der Welt. Das Nichts im Kopf ist Grundlage zum Verständnis der Wirklichkeit, zur *Wahrnehmung*. Deshalb ist der Intellekt als Unterscheidungsgabe ausgeschlossen. Sobald im Nichts³ unterschieden wird, tritt die Wirklichkeit in den Hintergrund.

² Ähnlich verhält sich das Selbst zum Nicht-Selbst im Zen und Vipassana Buddhismus.

³ Oder das *mu* des Zen, ein weniger negativ konnotierter Begriff (vgl. Hashi 2001. S.28ff).

Die Wahrheit ist keine Theorie, keine philosophische Spekulation, kein intellektuelles Wissen. Wahrheit ist genaue Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Für den Menschen ist Wahrheit gleichbedeutend mit der Erkenntnis seiner wahren Natur, seines Selbst oder seiner Seele.
(Yogananda 1997. S.623)

Jener, der nichts hinzufügt oder voraussetzt, versteht. Die Hinfälligkeit der Vernunft in der Aussage des Hindu-Yogis Paramahansa Yogananda bestätigt Nietzsche, wenn er über die Vedānta-Philosophie ausführt:

[E]s gibt ein Reich der Wahrheit und des Seins, aber gerade die Vernunft ist davon ausgeschlossen!... (1990. S.124f)

Die Wirklichkeit ist gerade das Fehlen von rationaler Beurteilung. In den fernöstlichen Philosophien weiß man über diese Sachlage bescheid. Die Vipassana-Meditation (siehe 2.3 *Vipassana Buddhismus*) beispielsweise widmet sich in einstündigen, regungslosen Sitzungen der Übung des objektiven Gleichmuts. Jede Empfindung folgt laut der Vipassana Schule des Buddhismus dem Gesetz von *Anicca*. Das Auftreten und Verschwinden von natürlichen, körperlichen und geistigen Erscheinungen ist immer der Vergänglichkeit unterworfen. Wenn das Gesetz von *Anicca* missachtet wird, multipliziert man sein Leid. Wenn ein Bein lahm wird und der Meditierende mit 'Diese Schmerzen sind unerträglich' reagiert, wenn er Ablehnung statt Gleichmut hegt, bevormundet er die Realität und leidet. Indem der Meditierende keine Beurteilungen über Schmerz, Ruhelosigkeit oder Wünsche abgibt, also das Nichts an die Stelle von Wille und Zweck treten lässt, überwindet er den ewigen Kreislauf des Leidens. Im Zen gibt es parallel dazu die Technik des *zazen*, der absoluten Negation durch regungsloses Sitzen, um die Einheit von Ausatmen und Einatmen, von Leben und Sterben zu begreifen, um in die Wahrheit des *mu*, des Nichts, zu erwachen (vgl. Hashi 2001. S.36). Die ewige Versuchung abzustreifen, die im Überstülpen einer Theorie über die Realität besteht, ist harte Arbeit. Am Ende ist aber dies der Weg zu Freiheit und Glücklichkeit. Das Nichts kann somit als oberster Wert - oder als Aufhebung aller Werte - etabliert werden. Diesem Ansatz folgend sieht Nietzsche darin ein kollektives Heilmittel für das Leiden:

[D]as hypnotische Nichts-Gefühl, die Ruhe des tiefsten Schlafes, Leidlosigkeit kurzum - das darf Leidenden und Gründlich-Verstimmten schon als höchstes Gut, als Wert der Werte gelten, das muß von ihnen als positiv abgeschätzt, als das Positive selbst empfunden werden. (Nach derselben Logik des Gefühls heißt in allen pessimistischen Religionen das Nichts Gott.) (1990. S.143)

1.1.2 Die Kritik und die Künstler

Um die erläuterte Wahrheit des Nichts müssen die Kunstschaffenden selbst nicht unbedingt auf bewusster Ebene Bescheid wissen. Die Implikationen des Naturgesetzes vollziehen sich ohnedies - so wie ein Stein zu Boden fällt, ohne über Gravitationsgesetze informiert zu sein. Foucault spricht von einem grundlegenden Verhältnis des Menschen zur Kultur:

Mir scheint, daß es im modernen Abendland (etwa seit dem 15. oder 16. Jahrhundert) zwischen der erhabenen Unternehmung Kants und den kleinen polemisch-professionellen Aktivitäten, die den Namen Kritik tragen, eine Gemeinsamkeit gibt: eine bestimmte Art zu denken, zu sagen, zu handeln auch, ein bestimmtes Verhältnis zu dem, was existiert, zu dem was man weiß, zu dem, was man macht, ein Verhältnis zur Gesellschaft, zur Kultur, ein Verhältnis zu den anderen auch – etwas, was man die Haltung der Kritik nennen könnte. (1992. S.8)

Allerdings ist die kollektiv gültige *Haltung der Kritik* in modifizierten Formen nicht nur im modernen Abendland zu entdecken. Der Grund für die unspezifische Zeitlosigkeit ist die Universalität der menschlichen Grundlagen Körper, Vergänglichkeit und Leiden. Unsere Empfindungen kommen und gehen, wir können darauf reagieren, sie unterdrücken oder gleichmütig bleiben (siehe 2.3 *Vipassana Buddhismus*). Diejenigen,

die der Realität auf der einen oder anderen Weise entfliehen, werden von denen, die sich ihr widmen, kritisiert. Die Kritik geschieht nicht willkürlich oder zur Erniedrigung, sondern es vollzieht sich ein Naturgesetz. Von Adam und Eva bis Cervantes, von Rosario Castellanos bis Bigas Luna: der Mechanismus bleibt immer derselbe. Die Gesellschaft insgesamt, Gruppierungen oder Einzelne missachten die Wahrheit des Nichts, bzw. verfallen einer der Wurzeln des Leidens (siehe Punkte 2.3 und 2.4). Die Gesellschaftskritik übernimmt dann für die Wirklichkeit automatisch eine ausgleichende Funktion,

- indem sie explizit kritisiert
- indem sie es grotesk erscheinen lässt
- indem sie auf eigene Erfahrungen verweist
- indem sie die Kunst selbst sprechen lässt, *'l'art pour l'art'*

Wie auch immer der Stil, zu jeder Zeit verleihen Autoren und Autorinnen gewissen Verhaltensweisen symbolisches Kapital und entziehen anderen die Legitimierung (vgl. Bourdieu 1992), z.B. verdammt Goya die Heuchelei der moralischen Autoritäten (siehe 4.2.8 *Schein und Lüge*; vgl. *Capricho* Nr 51 *'Se repulen'*). Implizit fordern alle Künstler ein mit der Wirklichkeit des Nichts übereinstimmendes Sein - den Zustand der Ausgeglichenheit, fernab dualistischer Einteilungen.⁴ Alle, die das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* kennen, finden es auch als Mechanismus in der Kunst wieder; egal in welcher Kunstform, Gattung, Epoche oder mit welcher Absicht geschaffen wird.

1.1.3 Konditionierung und Realitätsverweigerung

Die Konditionierung entscheidet darüber, wie die Realität interpretiert wird. Je weniger von ihr vorhanden ist desto authentischer nehmen wir die tatsächliche Wirklichkeit wahr (siehe Punkt 1.1). Die Gesellschaft ist in ihren Machtstrukturen aber nicht zwangsläufig

⁴ Wie sich das bei unwissenden Kritikern verhält, kann in dieser Arbeit nicht umfassend erschlossen werden. Man kann aber von einer stärkeren Verschleierung ausgehen.

daran interessiert, Konditionierung gering zu halten. Im Gegenteil, wir stehen *sofort der Tatsache gegenüber,*

daß die fortgeschrittene Industriegesellschaft reicher, größer und besser wird, indem sie die Gefahr verewigt. Die Verteidigungsstruktur erleichtert das Leben einer größeren Anzahl von Menschen und erweitert die Herrschaft über die Natur. Unter diesen Umständen fällt es unseren Massenmedien nicht schwer, partikulare Interessen als die aller einsichtigen Leute zu verkaufen. (Marcuse 1967. S.11)

Marcuse zeigt auf, wie die Werte einzelner als scheinbar universelle dargestellt werden können. In den Mühlen der Zweckmäßigkeits- und Sicherheitsdogmen entzieht sich der Kritik mangels konkret ersichtlichem Nutzen die Substanz. Sie wird immer abstrakter und kann sich zusehends schwerer rechtfertigen (vgl. 1967. S. 15). Die Attacken auf das World Trade Center und das Pentagon aus 2001 haben die Verewigung der Gefahr noch präsenter gemacht, die Kritik an gesellschaftlichen Wahrheiten noch unzweckmäßiger. Die zunehmende Absolution der Sicherheit lässt uns in vielen Themenbereichen das Jahr 1999 bereits heute als antik erscheinen. Dennoch, es verbleibt eine universelle Basis am Grund unseres Denkens, die von der Täuschung durch z.B. Massenmedien nur temporär verdeckt werden kann. Egal wie massiv die Beeinflussung ist, die natürlichen Bedingungen des Lebens verschieben sich nicht. *Die Unterscheidung zwischen wahren und falschem Bewußtsein (...) ist immer noch sinnvoll.* (1967. S.15f)

Industrielle und politische Eliten unterwandern in einem logischen Prozess die Emanzipation der Massen. Ihnen geht es in erster Linie nicht darum, die Wirklichkeit zu verschleiern. Sie wollen den Menschen lediglich als effiziente Arbeitskraft nutzen. Zu diesem Zweck können sie ihm die nötigen Freiräume zur Entwicklung nicht zugestehen. Er soll vielmehr wie ein Nutz- und Haustier domestiziert werden. Man versucht ihn *kleinzuzüchten* (vgl. Sloterdijk 1999. S.40). Ursprünglich wollte man die Massen nur zähmen, um das Zusammenleben zu erleichtern. Den Prozess der ethischen Selbstfindung jedes Einzelnen konnte man dabei nicht abwarten. Man konnte nicht riskieren, dass jeder erst mordet, um einen Irrtum darin zu entdecken, oder dass jeder erst bestohlen wird, um die negativen Auswirkungen des Diebstahls zu begreifen. So

extrahierte man die Selbsterkenntnis und erstellte Gesetzbücher - im Christentum etwa die 10 Gebote. Da es sehr schwierig war, dem Menschen von aussen Werte zu internalisieren, mussten zusätzlich harte Strafmaßnahmen dem Verlangen nach Moral Nachdruck verleihen. Der große Nachteil dieser Vorgangsweise ist, dass die Menschen in vielen Bereichen zwanghaft agieren, weil sie die Wahrheit hinter ihrer Handlungsmoral nicht selbst erfahren haben (siehe Punkte 2.1 und 2.2.3). Das Rechtssystem stellt unsere natürlichen Wertigkeiten so auf den Kopf. Paragraphen, Verfassungen, moralische Schriften und religiöse Dogmen behaupten in peniblen Kataloge Regeln für richtiges Verhalten. Wenn ein Mensch dann Verboten begegnet, die nicht durch innere Lernmechanismen bestätigt sind, kommt es zu Unverständnis (siehe 2.2.3 C.G. Jung und die Innenperspektive) oder es wird ihnen blind gefolgt. Züchtung ersetzt den Selbstfindungsprozess.

Nicht nur, wie die Gesellschaft von *oben* versucht, universelle Gültigkeiten zu untergraben, ist von Interesse. Der andere Blickwinkel der Gesellschaftskritik betrachtet, wie einzelne Personen oder Gruppen sich ganz unabhängig von Lenkungen von der Wirklichkeit abschotten.

Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren. (...) Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen.

Irgend etwas dieser Art ist unerlässlich. (Freud 1997. S. 41)

Die *Linderungsmittel* sind im Angesicht der erbarmungslosen Existenz behilflich. Das sind *Ablenkungen*, wie sich den Horizont in zwischenmenschlichen Beziehungen abzustecken, *Ersatzbefriedigungen*, wie den Sinn des Lebens in der Karriere zu suchen oder *Rauschstoffe*, wie etwa die sprichwörtliche Ertränkung von Problemen in Alkohol. Alle Linderungsmittel sollen Schutz bieten. Das Verstecken vor der Realität bedeutet jedoch stets eine aussichtslose Flucht. Ein Abwenden-Wollen des Nichtabwendbaren ist immer folgeschwer und damit kritikwürdig. Dies ist ein wichtiger Punkt, um das

Naturgesetz der Gesellschaftskritik zu erarbeiten. Das Leben bedroht uns. Der Verfall des eigenen Körpers, die übermächtigen Kräfte der Aussenwelt und die unberechenbaren Beziehungen zu unseren Mitmenschen verheißen Leiden (1997. S.43). Aber alle drei Faktoren sind maßgebliche Konstituenten der Wirklichkeit. Ihnen zu entfliehen kann nicht funktionieren. Sie zu ignorieren verschiebt die Probleme nur. Kein Weg kann die Realität dauerhaft erfolgreich umgehen. Man versucht sich z.B. mit Rauschmitteln ein Refugium aufzubauen, in welchem die Empfindungsbedingungen besser sind, aber statt einer Verbesserung verliert man nur Energie (S.45). Oder man versucht ein Problem zu tabuisieren, etwa Sexualität in der Familie, aber es behält latent sein volles Ausmaß bis es wieder an die Oberfläche gelangt. Als letzte Lebenstechnik bleibt dem Realitätsverweigerer *die Flucht in die neurotische Krankheit, (...) Trost im Lustgewinn der chronischen Intoxikation, oder er unternimmt den verzweifelten Auflehnungsversuch der Psychose.* (S.50f). Die Sehnsucht nach einer einfacher zu ertragenden Wirklichkeit bestimmt aber nicht nur Einzelbeispiele. Auch größere Anzahlen von Menschen wollen sich *Glücksversicherung und Leidensschutz durch wahnhafte Umbildung der Wirklichkeit (...) schaffen.* (S.48) Der energische Wirklichkeitsentzug nimmt in der Gruppe eine außergewöhnliche Dynamik an.⁵ Das Phänomen der wahnsinnigen Gesellschaft erzeugt Sogwirkung. Einzelpersonen werden dann oft gerade dadurch, dass sie sich der psychotischen Norm anpassen, zu besonders grotesken Erscheinungen. Wenn eine Gruppe kollektiv denselben Verirrungen erliegt, erkennt sie sich selbst nicht mehr als in die Irre geleitet. Die Mitglieder der Gesellschaft unterstützen und bestärken sich untereinander. Unamuno spricht in seinem Essay *El sepulcro de Don Quijote* die Problemstellung an,

(...) *que una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano acaso. En cuanto una alucinación se hace colectiva, se hace popular, se hace social, deja de ser alucinación para convertirse en*

⁵ Ein erdrückendes Beispiel ist die kollektive Annahme der Nazis, dass die Juden an aller Misere schuld seien.

una realidad, en algo que está fuera de cada uno de los que la comparten. (1964. S.14)⁶

Im Extremfall der gesamten Menschheit auf der Jagd nach Illusionen, wird Gesellschaftskritik zur essentiellen Quelle der Genesung. Sie stellt die wahren Zusammenhänge wieder her. Sie rückt die Ausgeglichenheit des Nichts in den Blickpunkt des Interesses und schafft unheilbringende Konzeptionen ab.

Der Drang die Wirklichkeit zu verlassen wird durch den Wunsch nach Glücklichkeit erzeugt. Wir erkennen das Ziel aber verkennen den Weg. Der Abstieg in das Innere ist zu beschwerlich. Also verwechseln wir stattdessen Ursache und Wirkung und schreiben dem Aussen die Schuld für unser Wohlbefinden zu. Wenn wir aufgewühlt sind, reagieren wir auf dieses Gefühl und besänftigen uns z.B. mit einer Dosis Marihuana oder einem Vanilleeis. So gestehen wir vergänglichen Phänomenen den Status des Endgültigen zu. Statt die inneren Empfindungen zu beobachten, glauben wir reaktionär die Umstände ändern zu können. Der Kreislauf des Leidens beginnt (siehe 2.3 *Vipassana Buddhismus*). Die Glücklichkeit auf diesem Wege zu erreichen, erscheint einfacher und vor allem schneller. Durch Erfüllung in der Arbeit, durch Einnahme von Drogen, durch Einteilung der Aspekte des Lebens in gut und schlecht glauben wir uns selektiv befriedigen zu können. Freud benennt den Mechanismus des *Lustprinzips* (1997. S.49f). Wir müssen und wir wollen glücklich sein. Im Aussen die Glücklichkeit zu suchen ist aber von zu vielen Faktoren abhängig. Wir begeben uns in die Hände des blinden Zufalls. Auf Dauer kann dort nicht zuverlässig nur mit Angenehmen gerechnet werden. Die Abhängigkeit vom Aussen bedeutet den kausalen Zusammenhang mit der Innenwelt zu verkennen. Selbst wenn ein äusseres Phänomen das Potential zur Glücklichkeitserzeugung birgt, muss innen die Disposition zum Empfang vorhanden sein. Deswegen widmet sich der Buddhismus der Innenschau. Wenn der Mensch Herr über seinen Geist wird, ist der Weg zur Glücklichkeit geebnet. Der befreite Geist freut

⁶ (...) *daß ein Wahnsinn aufhört, ein Wahnsinn zu sein, sobald er einen Massencharakter annimmt, sobald er der Wahnsinn eines ganzen Volkes, ja vielleicht sogar der Wahnsinn des ganzen Menschengeschlechtes wird. Sofern eine Halluzination allgemein, populär wird, einen sozialen Charakter annimmt, hört sie auf eine Halluzination zu sein, um sich in eine Realität zu verwandeln, in etwas, was außerhalb eines jeden von denen liegt, die sie erleben.* (Übersetzung siehe Unamuno 1933. S.12)

sich aus vollem Herzen über eine aufgehende Blüte. Letztendlich ist die Befriedung des Geistes somit die absolute Erfüllung des Lustprinzips.

Egal welche Intentionen sich dahinter verbergen, auch Kunstschaffende versuchen der Glücklichkeit zu ihrer Erfüllung zu verhelfen. Ihre Kunst bildet die Wurzeln des Leidens ab. Sie vermitteln (un)bewusst stets die benötigten Gegengewichte.

1.2 Ziel

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, das Naturgesetz zu ermitteln, das das Zusammenspiel von tatsächlichem Verhalten der Gesellschaft und der Form der künstlerischen Kritik regelt. Hintergrund ist eine universelle Gültigkeit, wie es z.B. beim Fallen eines Steins die Schwerkraft ist. Letztendlich kann also eine formelhafte Erklärung veranschaulichen, wie sich unveränderliche Faktoren in der Kritik manifestieren. Diese Faktoren sollen im theoretischen Teil als Konstanten etabliert werden, um in der Beispielanalyse in Interaktion mit den jeweiligen Variablen 'Epoche', 'Künstler' und 'Medium' die Wirkweise des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* wiederzugeben.

1.3 Hypothese

Gesellschaftskritik vollzieht sich immer gegen dieselben Missstände und für dieselben Ideale - unabhängig von Zeit, Ort und Medium.

1.4 Wissenschaftlicher Ansatz

Aus den theoretischen Ansichten von Sigmund Freud, C.G. Jung, dem Vipassana Buddhismus u.a. wird im folgenden Teil eine Synthese gewonnen (siehe Punkt 2.4 *Das Naturgesetz der Gesellschaftskritik*). Sie dient als Grundlage, um mittels der Methode des generalisierenden Vergleichs (siehe Punkt 3.1 *Funktionen*) jene Universalien zu ermitteln, die transmedial (Rajewsky 2002; siehe 4 *Beispielanalyse*) die Werke von Goya und Álex de la Iglesia durchdringen. Im Abschnitt der Beispieluntersuchungen soll der Vergleich mit Film- und Bildanalysen die deduktive Beweisführung der Hypothese ermöglichen.

2 Theorie

2.1 Freud und das Unbehagen in der Kultur

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Menschen gemeinhin mit falschen Maßstäben messen, Macht, Erfolg und Reichtum für sich anstreben und bei anderen bewundern, die wahren Werte des Lebens aber unterschätzen. (Freud 1997. S. 31)

Der Mensch flüchtet aus der Welt der *wahren Werte* und intensiviert die Beschäftigung mit nicht essentiellen Bereichen. Als Ursachen, die uns zu dieser Flucht bewegen, hat Freud den eigenen Körper, die Außenwelt, und die Beziehungen zu anderen Menschen ausfindig gemacht (vgl. 1997. S.43). Diese Faktoren stellen unbeeinflussbare Quellen des Übels dar. Die scheinbare Willkürlichkeit des Schicksals zwingt uns, immer mit bösen Überraschungen rechnen zu müssen. Wir fürchten das Leiden und wollen es nach Möglichkeit vermeiden. Deswegen ziehen sich die Menschen oft aus der Realität zurück und wenden sich den oben erwähnten *Linderungsmitteln* zu (siehe Punkt 1.1.3; vgl. 1997. S.41). Sie widmen sich den Ablenkungen des Berufslebens, dem politischen Fanatismus, suchen ihr Heil in der Familie oder sie verabschieden sich mithilfe von Drogen, Alkohol, Neurosen- und Psychosenbildung aus der Wirklichkeit in eine andere Sphäre der Empfindsamkeit. Die Unberechenbarkeit des Schicksals birgt so große Schrecken, dass wir uns bevorzugt in abgeschnittenen Detailbereichen des Lebens aufhalten, ohne es zu merken. Das Bewusstsein des Ganzen wird hingegen verdrängt.

Um der ständigen Gefahr, die von der Verletzlichkeit des Körpers und der übermächtigen Gewalt der Aussenwelt ausgeht, zu begegnen, hat der Mensch das Leben in Gesellschaft geschaffen. Dies war ursprünglich aus der Notwendigkeit geboren, den Menschen Halt zu geben und sie zu schützen, ihr Zusammenleben zu regeln. *Eros und Ananke sind auch die Eltern der menschlichen Kultur geworden. (S.66)* Die Menschen mussten sich in einer Gemeinschaft zusammenschließen, damit sie die Anforderungen

der Natur - die Not der Nahrungsbeschaffung und des Überlebens, kurz *Ananke*, bestreiten konnten. Dem Druck der Notwendigkeit entgegengesetzt ermöglichte das gesellschaftliche Zusammenleben auch eine Garantie der Liebe - *Eros*. Der Mann musste auf sein Sexualobjekt 'Frau' nicht mehr verzichten und die Frau erhielt ihr Liebesobjekt 'Kind' in der Einheit der Familie zugesichert (vgl. S.66). Eigentlich war das Strukturkonzept als einträglich für alle Parteien gedacht. Es sollte der Menschheit dienen und eine sichere Basis geben. Doch die Kulturideale verselbstständigten sich unabhängig von den Grundlagen. Das Ego wurde dem Menschen aufoktroziert, seine Liebe wurde kanalisiert. Nicht die Beschränkung der sexuellen Liebe auf eine Person ist das Problem, wie Freud behauptet, sondern die Kanalisierung der universellen Liebe durch die Übermacht des Egos. Es ist der Verlust des Kollektiven. Natürlich entspricht die Attitüde der Kultur, mit ihren strengen Geschlechterrollen, der hermaphroditischen Natur des Menschen nicht (vgl. S.71). Die Triebunterdrückung ist aber ein Symptom, nicht die Ursache. Die wahre Fehlleistung der westlichen Kultur ist, dass sie den Einzelnen von der Welt trennt. Die kapitalistische Gesellschaft baut auf das Verlangen des Einzelnen, anderen überlegen zu sein. Sie schreibt ihm egoistisches Verhalten vor. So unterwandert er seine Natur umso mehr, je mehr er den Forderungen der Kultur entspricht. Das vorgegebene, immer fortzusetzende Anhäufen von Vermögen setzt Unsterblichkeit voraus - es ist eine negative Unendlichkeit, bei der man niemals ans Ziel kommen kann (vgl. Nancy 2003. S.26f).

Damit Fortpflanzung und Zusammenarbeit nicht zugunsten des Egoismus geopfert werden, versucht die Kultur indes die widersprüchlichen Prinzipien *Eros* und *Ananke* zu vereinen. In die Ecke getrieben, stellt sie unvermittelt ein Dogma auf: *Du sollst den Nächsten lieben wie dich selbst* (Freud 1997. S.73). Diese Forderung ist unter den gegebenen Bedingungen für den Menschen unerfüllbar. Sie führt in der Gesellschaft zu den bizarrsten Kompensationen, wie etwa der Neurosenbildung. Die Kultur liefert einfach keine Technik zur Umsetzung. Wie soll man jemand lieben, mit dem man sein eigenes Umfeld nicht verbinden kann? Wie einen Fremden lieben, dessen einzige gemeinsame Eigenschaft das Bewohnen des Planeten ist? Das kann der Mensch, der sein Ich im Bewusstsein vom Rest der Welt abgenabelt hat, nicht verstehen. Das

kulturell gebildete *Über-Ich* ahndet trotzdem jegliches Zuwiderhandeln mit schlechtem Gewissen (vgl. S.89 und 104). Der Mensch wird zur Heuchelei gezwungen. In den gesellschaftlichen Paradigmen wird nicht erläutert, wie man seinen Nächsten lieben soll, wo man doch gleichzeitig dazu angehalten ist, eben diesen Nächsten zu übertrumpfen und auszubeuten. Die Forderung der Kultur ist eine unmögliche psychologische Zumutung (vgl. S.106), die das *Unbehagen in der Kultur* erzeugt. Trotzdem, das Besiegen der Aggression, das mit dem Grad der Durchsetzung des Gebots *Liebe deinen Nächsten wie dich selbst* einher geht, besiegelt den Erfolgsmoment einer Gesellschaft. Es braucht die selbstständige Befreiung von Einzelnen aus der Sackgasse des Egoismus, damit die Kultur nicht vollkommen schizophren wird.

Das Gebot der Nächstenliebe selbst kann nicht abgeschafft werden. Ursprünglich war der Mensch dem Ganzheitsgefühl verhaftet, sowie der Neugeborene seiner Mutter oder der Erleuchtete in tiefem Mitgefühl mit seinen Mitmenschen verbunden ist. Es handelt sich um eine natürliche Veranlagung. Die Befolgung der Vorgabe der Nächstenliebe erfordert nur aus Sicht des Individualismus einen unmöglichen Akt. Es stimmt, wie es die rhetorische Frage aufwirft,

*daß manche Kulturen (...) möglicherweise die ganze Menschheit -
unter dem Einfluß der Kulturbestrebungen "neurotisch" geworden
sind? (S.106)*

Dennoch, nicht die Kulturbestrebungen an sich, nicht der Befehl *Liebe deinen Nächsten wie dich selbst* machte die Menschheit neurotisch, sondern die Differenz zwischen kultureller Ausprägung (z.B. Kapitalismus) und natürlichem Gesetz. Die Indoktrinierung von Werten überhaupt, mithilfe derer ein Ideal angestrebt wird, stellt eine unmögliche Herausforderung dar, weil die nötige persönliche Einsicht fehlt. Es ist zwangsläufig Doppelmoral die Folge, wenn ein System ideologisch auf Selbstlosigkeit beharrt und parallel dazu den totalen Rationalismus propagiert, der die Bestimmung des Glücks im Wohlergehen des Egos begründet.

Die Menschen stellen sich dessen ungeachtet auf die Forderungen der Kultur ein. Fortwährend setzen sie äussere in innere Zwänge um (vgl. Freud 1997 B. S.143). Ein Beispiel hierfür ist das Sicherheitsdenken. Jugendliche sollen während der Ausbildung

ihre eigenen Interessen gegenüber der Vernunft in Bezug auf Beschäftigungssicherheit hintanstellen, Liebende sollen materielle Aspekte nicht ausser Acht lassen, wenn sie ihren Partner wählen usw. Das gesellschaftliche Paradigma der produktiven Effizienz verlangt die Etablierung einer Pseudo-Stabilität. So wird auch der Tod aus dem persönlichen Bewusstsein entfernt (vgl. 1997 B. S.160f). Unbewusst glauben wir an ein unsterbliches Leben, weil wir nicht das Fassungsvermögen aufbringen, den Tod als Tatsache zu realisieren (vgl. S.149). Er wird verbannt, weil er rational nicht begreiflich ist. Im Gegenzug folgen wir umso engagierter entfremdeten Zielen. Diese bieten ein abgeschlossenes Universum, in dem der Tod keine Rolle spielt. Man kann so abseits der Realität leben, wobei die ausgegrenzten Bereiche aber nicht verschwinden. Im Kollektiv entladen sich aufgestaute Emotionen zwischen und innerhalb der Nationen durch Krieg (vgl. S.145). Der Einzelne zeigt mit seinen Träumen wie *wir unsere mühsam erworbene Sittlichkeit wie ein Gewand von uns werfen* (S. 146).

Schlussendlich beweist der Mensch, wenn er Gesellschaftskritik vorbringt, dass er der allgemeinen Wirklichkeitsverschleierung nicht folgen muss. Seine Kunst kann verschiedenes aufwiegen. Sie kann den Tod darstellen und erfahrbar machen (vgl. S. 151), sie kann uns über die Schwere der Existenz hinweghelfen (vgl. Freud 1997. S.47) u.v.m. Ihre wichtigste und zugleich schwierigste Aufgabe ist es, die Verfehlungen der gängigen Gesellschaftsideale zu entlarven. Im bestmöglichen Fall kann der Konsument jene Mechanismen erkennen, die ihn zur Heranziehung von Linderungsmitteln zwingen, oder bei ihm Psychosen auslösen. Die Differenz zwischen spirituellem Bedürfnis und kultureller Realität kann dann ausgemerzt werden.⁷

⁷ In Bezug auf Freud bleibt noch zu erwähnen, dass die oft herausgestrichene Triebunterdrückung seitens der Kultur zwar falsch ist und bedenkliche Konsequenzen hat, das Ausleben der Triebe aber auch nicht die Lösung darstellt. Eine Variante, die nicht mit zusätzlichem Leiden verbunden ist, ist laut *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* ihre gleichmütige Beobachtung (siehe Punkt 2.3 *Vipassana Buddhismus* und 2.4).

2.2.1 Tendenzen der Postmoderne

Wolfgang Iser erklärt in der Einleitung zu seiner postmodernen Textsammlung *Wege aus der Moderne* auf, wie Universalismus von Pluralismus abgelöst wurde (1994). Mit Jean-François Lyotards *La Condition postmoderne* zeigt er auf, dass Leitideen in der Postmoderne fehlen: Die sogenannten Meta-Erzählungen wie *Emanzipation der Menschheit in der Aufklärung*, *Teleologie des Geistes im Idealismus*, *Hermeneutik des Sinns im Historismus*, *Beglückung aller Menschen durch Reichtum im Kapitalismus*, *Befreiung der Menschheit zur Autonomie etc.* (1994. S.12) sind im heutigen Zeitgeist abhanden gekommen. Pluralität wird stattdessen zum Paradigma des Wirklichkeitsbildes. *Polytheismus der Werte* nennt dies Max Weber oder den *Kampf zwischen einer Mehrheit von Wertreihen* (Vom inneren Beruf zur Wissenschaft. In: Winckelmann, Johannes (Hg.): *Soziologie - Universalgeschichtliche Analysen - Politik*. Stuttgart 1973⁵. S.330; zitiert nach Iser 1994. S.14f). Da sich verschiedene Wertstrukturen gegenüberstehen, müssten pluralistische Herangehensweisen gewählt werden, um die offene Ganzheit zu analysieren (vgl. 1994. S.17). Die Realisierung einer einzigen Kosmvision auf der Welt hingegen würde eine Totenstarre auslösen (vgl. S.16). Daher bewerten viele Theoretiker und Schriftsteller der Postmoderne ganzheitliche Denkansätze zumeist negativ. Zu groß ist der Verdacht der zwanghaften Uniformität. So sagt Iser über das Konzept der Postmoderne zusammenfassend:

Es tritt für die Pluralität der Wissensweisen, Lebensformen und kulturellen Orientierungen ein. (S.20)

Die unterschiedlich verbreiteten Wertreihen, Wissensarten, Kulturtechniken, Fokussierungen und vieles mehr sind von der Postmoderne als variierende Auffassungen anerkannt. Das bunte Durcheinander, das der Pluralismus anerkennt, verhält sich wie ein Geflecht, nicht wie eine Hierarchie (vgl. <http://www.sandbothe.net/36.html> und Deleuze/Guattari 1997). Dass sich universelle Komponenten eines *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* in allen Kunstformen widerspiegeln, ist damit nur scheinbar unvereinbar. Man muss keine gemeinsame Wurzel oder einen Stamm ausmachen, denn die substantielle Artung des Materials hat universale Eigenschaften.

Auch in rhizomatischen Gefügen wie in einem Rattenbau (Deleuze/Guattari 1997. S.16) oder einer Ingwerwurzel (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_%28Philosophie%29) gelten Sauerstoff und Schwerkraft. Die Absolution der Varietät ohne Verständnis der Universalien ist ein Missverständnis, dass diese Arbeit aufheben möchte. Es gibt kein richtiger und weniger richtig. Syntagmatisch⁸ wachsen alle Varietäten zusammen. Gleichmaßen positioniert sich Pluralität auf der zeitlichen Achse gegen das Verständnis eines Ablaufes der Geschichte, gegen ein Vorher, das ein Nachher bedingt. Sowie es im Jetzt kein oben und unten gibt, lehnt man die Vorstellung eines kontinuierlichen Vorwärtssommens in der Geschichte ab. Das sukzessive Fortschreiten ist nur Illusion. Stattdessen erleben Menschen aller Variationen vor 1000 Jahren wie heute dieselben Grundlagen - etwa die Körperlichkeit. Die pluralistische Perspektive beschreibt die Ausprägung desselben Problems zu unterschiedlichen Zeiten:

Denn Kunsterfahrung und ästhetisches Denken sind mit der Struktur der Pluralität in besonderer Weise vertraut, gilt doch in der Kunst generell, daß vergangene Gestalten zwar abgelöst, aber nicht überholt werden. Sie vermögen uns vielmehr, nachdem ihre geschichtliche Stunde abgelaufen ist, noch immer zu faszinieren. Chronos frißt seine Kinder, die Töchter der Kunst aber bleiben am Leben. Die Geschichte der Kunst steht deshalb von jeher mindestens tendenziell der postmodernen Zeiterfahrung der Gleichzeitigkeit näher als dem modernen Diktat des Fortschrittspeils. Die Kunst ist diachron schon ein Medium der Pluralität. (Welsch 1994. S.42)

Entscheidend ist die Einsicht, dass die Welt nicht fortschreitet. Technische, rationale, gesellschaftliche u.a. Möglichkeiten werden zwar weitergegeben, die Weisheit der Menschheit steigt aber nicht sukzessive an. Seelisch sind wir mit den Steinzeitmenschen verwandt, wenn z.B. ein geliebter Freund stirbt, wenn wir uns um die Toilette kümmern oder wenn wir von den ersten Sonnenstrahlen des Tages gekitzelt werden. Sloterdijk beschreibt die Illusion der Überlegenheit gegenüber der Vergangenheit:

⁸ Nach Ferdinand de Saussure: die vertikale Ebene der Verknüpfung (vgl. Cichon 2003. S.15).

Wer später lebt, weiß es auch nicht besser - mit diesem Fazit endet das historische Experiment, das die Wahrheit dazu zwingen wollte, sich im Laufe der Zeit immer mehr "herauszustellen". Was im Laufe des Experiments wirklich sich herausgestellt hat, ist gerade dies, daß das spätere Wissen nicht mit Sicherheit das bessere ist. (...) Solange man sich auf der Treppe befindet, geht es konstant in einer Richtung voran - doch wollte man Bewegungen auf der Rolltreppe mit der Fortschrittsidee in Zusammenhang bringen, so wäre dies, um das mindeste zu sagen, eine Überinterpretation. (1994. S.263)

Wie Passagiere auf Rolltreppen in einer U-Bahnstation vorwärts kommen, so schreiten wir in der Geschichte voran. Ein beliebiger Punkt innerhalb des Stationsgebäude kann nicht als besser oder schlechter als ein anderer bezeichnet werden (vgl. S.263f).

Wenn uns unser heutiges Verständnis der Erde über die Hetzer gegen Galileis Vorstellung lachen lässt, dann liegt das in der Tatsächlichkeit, der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, unserer jetzigen Anschauungen, gegenüber den falschen Annahmen jener Zeit. Genauso könnten wir über Mitmenschen der Gegenwart lachen, die mit ihren Annahmen falsch liegen. Unsere Überlegenheitsgefühl gegenüber verschiedenen Epochen der Geschichte funktioniert nur, wenn *Wahrnehmung* die Wirklichkeit heute besser begreift. Wenn allerdings ein Aspekt der Welt früher besser verstanden wurde, so fasziniert uns umgekehrt das jeweilige Werk zeitloser Gültigkeit aus der Vergangenheit. Die Fähigkeit Jesu den Menschen zu vergeben, die ihn zu Tode foltern, ist eine große Tat, die die Zeiten überdauert. Weil sie mit der Wahrheit der Wirklichkeit übereinstimmt, wonach nur Liebe den reaktionären Kreislauf des Hasses beenden kann, beeindruckt sie uns heute, obschon wir diese Weisheit meist nicht erkannt haben. Wenn wir die Welt verstehen können, also sehen können, wie sie wirklich ist,⁹ dann sind wir auf der Höhe der Zeit.

Seit je galt als klassisch, was die Zeiten überdauert; diese Kraft entlehnt das im emphatischen Sinne moderne Zeugnis freilich nicht

⁹ Ohne Vorurteile, siehe Punkt 1.1 *Konzeption und Realität*.

mehr der Autorität einer vergangenen Epoche, sondern einzig der Authentizität einer vergangenen Aktualität. (Habermas 1994. S.178f)

Immer wenn Realität authentisch wiedergegeben wird, ergibt das Zeitlosigkeit. Jorge Luis Borges hat in seinem Text *Kafka y sus precursores* das Phänomen des Autors beschrieben, der seine Vorfahren beeinflussen kann (vgl. 1979). Die Sicht auf sie ändert sich. Wenn Aspekte des Wirklichkeitsverständnisses in der Gegenwart aufgedeckt werden, steigert sich auch unser Verständnis der Vergangenheit. Ich beurteile meine Behördengänge der letzten Jahre nach der Lektüre von Franz Kafkas *Der Prozeß* neu. Die Gegenwart ist die Vergangenheit ist die Zukunft. Aber nicht nur diachron, auch synchron ist es möglich, dass Übereinstimmungen mit gänzlich Fremden jene mit engen Vertrauten übertreffen. Wer hat noch nicht erlebt sich auf einer Reise in einem fremden Land mit den Einheimischen auf Anhieb blendend zu verstehen, während im eigenen Wohnblock mit den Nachbarn nur gestritten wird? Diese Sachlage basiert auf der Erkenntnis der Wirklichkeit, als unabhängig von Ort, Zeit und sonstiger kontextueller Faktoren. Die Essenz der Wirklichkeit ist der verbleibende kollektive Rest nach Abbau der Konditionierungen.

Peter Bürger beschreibt den Universalismus als eine Konstante in der Literaturgeschichtsschreibung lange vor der Postmoderne und zitiert den *einflußreichsten französischen Literaturhistoriker, Désiré Nisard*:

"Die großen Literaturen sind nur verschiedene Ausdrucksformen ein und desselben Fundus universaler Gedanken (...) Die großen Männer sind unsterblich, weil sie auf dem Grunde der menschlichen Vernunft stehen die unveränderlich ist". (Nisard, Désiré: *Histoire de la littérature française ancienne et moderne*. Bruxelles 1837, 126f.; zitiert nach Bürger 1977. S.23f)

Wie die darauf folgende Beschäftigung Bürgers mit Sade beweist, ist die Bezeichnung *Grund der menschlichen Vernunft* unpassend (vgl. 1977. S.68).¹⁰ Die Vernunft kann auch Gewaltverbrechen legitimieren. Die Universalien, die im Inneren alle Menschen

¹⁰ In der *Philosophie der symbolischen Formen* von Ernst Cassirer etwa ist die Sprache in der Form von Begriffen die universale Dimension, auf die alle Spezifika des geistigen Lebens reduziert werden können (1997. S.15f).

verbinden, sind abseits von ihr zu finden, wie in den Wurzeln des Leidens (siehe Punkt 2.3 und 2.4). Das Verständnis von *nature* der rational geprägten Aufklärung ist folglich nur bedingt nützlich. Sie sollte den puren Egoismus verhindern und helfen, diktatorische Gesellschaftsformen abzuschaffen (vgl. S.71). Das Wesen der Universalien als Kräfte eines Naturgesetzes muss deutlich von dem *nature* Begriff der Aufklärung getrennt werden. Hier ist keine rationale Basis, sondern vielmehr eine sprachlose Kausalität des Körperlichen zu ermitteln. Innerhalb des Naturgesetzes *Dhamma* sind im *Vipassana* (siehe Punkt 2.3) die Ursachen des Leidens als Konstanten etabliert. Der Pali-Begriff¹¹ *Dhamma*, der Hindus und Buddhisten auch als Sanskrit-Wort *Dharma* bekannt ist, erfasst die *natürliche[n], allgemeingültige[n] Gesetze, die der Mensch befolgen muß, um sich Leid und Erniedrigung zu ersparen* (Yogananda 1997. S.560).

2.2.2 Universelle Ansätze

Wenn Gesellschaftskritik auf immer dieselben Muster zurückzuführen ist, wie kann man dies beweisen? Shalom H. Schwartz geht in seinem Werk *Universals in the Content and Structure of Values: Theoretical Advances and Empirical Tests in 20 Countries*. den direkten Weg. Der Sozialpsychologe befragt Probanden in einer Feldstudie. Er stellt dazu elf Sektoren¹² einer Typologie auf, die von 56 ausgewählten Werten vertreten werden. Eine Phrase zum Verständnis am Fragebogen erklärt jeden Wert ergänzend. Die Probanden aus 20 Ländern, jeweils bestehend aus einem Set von ca. 200 Lehrern und Schülern, mussten die Werte einordnen und bewerten.

In 67.5% of the samples, all 10 value types were found, and in 92.5% at least 8 or more types were identifiable. (1992. S.26f)

Schwartz fand heraus, dass Probanden in allen Ländern über sehr ähnliche Wertsysteme verfügen. So konnten neben der Identifizierung als relevant von acht oder mehreren

¹¹ Das altindische Pali ist die wichtigste Sprache im Vipassana.

¹² Spiritualität wurde mangels deutlicher Klassifizierung wieder aus dem Katalog entfernt, sodass zehn Sektoren übrig blieben.

Sektoren in 92,5% der Ergebnisse auch gleichmäßige Gewichtungen der Wertkategorien festgestellt werden. Im Abschnitt *Conflicts: Basic Conceptual Dimensions* (1992. S. 43) wurden sich überlagernde Konzeptionen von Wert-Gegensätzen ermittelt:

- *openness to change versus conservation*
- *enhancement versus self-transcendence*

Dies waren für alle gültige Dimensionen der Unterscheidung. Natürlich wurden auch Spezifika in einzelnen Ländern entdeckt. So ist für politisch nationalistisch gesinnte Probanden der *Universalism* Bereich unwichtig, die *Conformity* und *Tradition* Bereiche dagegen am wichtigsten. Amerikanische Schüler etwa sind viel stärker an ihrem eigenen sozialen Aufstieg interessiert, während spanische oder italienische sich eher um sozialen Ausgleich sorgen (vgl. S.60). Ebenso streuten sich die Gewichtungen nach Alter, Gesellschaft, politischer Orientierung und Geschlecht.

Zur Erhebungsmethode von Universalien sagt der Anthropologe Antweiler, dass Interviewtätigkeit in vielen Ländern, d.h. die reine Empirie, nicht ausreichen kann. Es muss eine Synthese mit konsistentem Theorierahmen erfolgen (vgl. 2007. S.206). Listen haben aufgrund ihrer geringen Aussagekraft große Nachteile. Eher sollten Korrelationen innerhalb mehrerer Gesellschaften durch parallele Studien gefunden werden (S.216).¹³ Wenn dabei ein Phänomen als Universalie in allen Ländern auftritt, heißt das nicht, dass es bei allen Individuen ersichtlich sein muss. Universalien bedeuten nicht, dass sie im biologischen Sinne *Speziescharakteristika* (S.33) sind, also bei allen Menschen vorkommen. Homosexualität ist ein einfaches Beispiel hierfür. Es gibt sie in allen Gemeinschaften, aber nicht bei allen Individuen (vgl. S.33).

Die Behauptung einer Gleichheit von Gesellschaften in Bezug auf ein Merkmal a schließt in keiner Weise aus, dass es in weiteren Charakteristika b, c, ... , ja evtl. sogar in sämtlichen anderen Merkmalen Unterschiede bestehen. Die Feststellung einer Universalie betrifft also in keiner Weise die Einzigartigkeit einzelner Gegenstände, Personen oder Gesellschaften. Sie bedeutet nur, dass ein betrachtetes Objekt nicht in jeder Hinsicht einzigartig ist. (S.35)

¹³ Aus diesem Grund habe ich mich dafür entschieden, zwei Künstler intensiv zu untersuchen anstatt mehreren Künstlern mit einer Checkliste zu begegnen.

Antweiler beugt hier Missverständnissen vor. Erzwungene Gleichschaltung ist nicht das Ziel von Universalienforschern. Universelle Merkmale können, müssen aber nicht bei allen Menschen auftreten. Es bleiben Interpretationsspielräume in beide Richtungen erhalten: Vergleichen sich Menschen untereinander, sehen sie immer die Unterschiede - Kultur als Differenz; vergleichen sie sich jedoch mit Primaten, ist plötzlich die *conditio humana* im Vordergrund (vgl. S.19). Die In-Frage-Stellung der universalen Struktur überhaupt ist relativ neu in der Geschichte Europas:

Das durchgehende Denkschema bis in die Neuzeit war die Trennung von Inhalt und Form im menschlichen Denken und Sprechen. Es wurde angenommen, dass Menschen es überall mit annähernd ähnlichen Dingen zu tun haben (Natur- und Lebensumstände) und sich von ihnen gleiche mentale Vorstellungen (Ideen) machen, diese aber unterschiedlich ausdrücken. Also nahm man wechselnde Ausdrucksformen und wesenhafte Universalien als Tiefenstruktur an ("platonische These"). Ab dem 18. Jahrhundert und verstärkt mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts realisierte man, dass Form des sprachlichen Ausdrucks nicht unabhängig von Sinn und Funktion (Inhalt) ist. Angesichts der enormen Vielfalt der Laute und grammatischen Formen wurde damit die Annahme universaler Ideen fragwürdig. Allenfalls Universalien kontingenter Natur schienen denkbar und Verständigung wäre nur innerhalb derselben Kultur bzw. durch Assimilation möglich. Diese "romantische Gegenthese" verabsolutierte die "unendliche Vielfalt der Variation", idealisierte einzelne Volksstrukturen und gipfelte in der Aussage, dass es den Menschen gar nicht gibt. (S.54f)

Denkschulen, die Differenzen als Grundlage sehen, sind erst seit der Aufklärung präsent. Ab Mitte der 1960er setzte immer stärkerer Gegenwind für die Universalienforschung seitens der relativen und deterministischen Tendenzen ein; in letzter Zeit herrscht aber wieder Aufwind, weil der Einfluss der Natur - z.B. wegen der Klimaerwärmung - wieder deutlicher wird (vgl. S.60). Die Anthropologie versucht

mittlerweile wieder die Innen- und Aussensicht zu verbinden, in der Kulturphilosophie und der politischen Philosophie dagegen bilden Unterschiede nach wie vor die Identität (vgl. S.58f). Auch die Sprachwissenschaft streitet über Universalien versus Sprache als Struktur des Denkens (vgl. S.62). Sind es Faktoren der aussersprachlichen Welt oder ist es die Sprache selbst, die unser Denken determinieren? Die Literaturwissenschaft will sich vor allem in ästhetischer Hinsicht nicht von Universalien leiten lassen. Den Thematiken werden aber immer wieder universelle Gültigkeiten zugesprochen, z.B. von C.G. Jung (2007. S.68f; siehe Punkt 2.2.3). In der Psychologie gibt es Opposition gegen den universellen Ansatz vonseiten der Kultur- und Sozialforschung; die Emotionsforschung und die Sozialpsychologie gehen aber immer wieder auf die Suche nach Universalien (vgl. S.63ff und Schwartz 1992). Letztendlich ist der Streit in allen Disziplinen das Ergebnis dualistischer Denkweisen. Beide Strömungen, Universalismus und Pluralismus, haben ihre Legitimation. Die Differenz zwischen den Kulturen besteht in der unterschiedlichen Ausprägung von Eigenschaften, während das grundlegende Potential unveränderlich ist. Ganz ähnlich wie bei den Universalien verhält es sich mit den Diskussionen über die *Natur des Menschen*. Die Definition nach Antweiler:

Fast immer ist mit dem Begriff gemeint, dass die Natur des Menschen folgende Eigenschaften hat: Sie ist allgemein (also gemeinsam unter allen Artgenossen) vorgegeben (also nicht kulturell von Menschen selbst geschaffen), sie bildet die naturhafte existentielle Basis und sie setzt wegen der Unveränderlichkeit die Grenzen des Handelns. (2007. S.142)

Hauptsächlich haben die meisten Kritiker des Begriffs *Natur des Menschen* Angst, es handle sich um ein Instrument rechter Ideologien, um Unterschiede zu instrumentalisieren; tatsächlich können aber gerade durch diese Idee Ähnlichkeiten besser veranschaulicht werden (vgl. S.142). Sie offenbart unsere inneren Verbindungen. Die *Natur des Menschen* zwingt diesen jedoch nicht, sich nach ihr zu richten. Gesellschaften und Individuen können sich auch gegen die Natur verhalten und sich mit gewissen Bedingungen verknüpft gegen die Natur formen (vgl. S.152). Der einzige Gradmesser für erfolgreiche Lebensformen ist die Glücklichkeit bzw. das Ausmaß des Leidens, das

sie erzeugen. In diesem Sinne wertet das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* nicht. Ein interessantes Argument für die universale Beschaffenheit am Grund des Daseins bringt der Anthropologe Antweiler am Ende seines Werkes:

Es stellt sich die Frage, warum das wirkliche Spektrum menschlicher Vielfalt zwar enorm ist, aber doch deutlich kleiner als der "ethnographische Hyperspace" aller denkbaren Variationen. Welche Faktoren grenzen die denkbare Vielfalt ein (...)? (S.275)

Analog dazu, wie die katholische Theologie das Leiden des Menschen damit argumentiert, dass Gott ihm Freiheit erlaubt und ihn nicht zum Guten zwingen kann, verhält es sich mit der universalen Struktur des Menschen: Ihr voll und ganz zu entsprechen ist für niemanden verpflichtend, auch nicht für die kritisierenden Künstler. Es geht aber eine magnetische Anziehungskraft von ihr aus, da sie den Weg zur Leidlosigkeit weist. Die humanen Grundlagen zu beachten ist auf Dauer psychologisch und biologisch empfehlenswert, weil sich ein mit ihnen übereinstimmendes Verhalten rentiert. Dass sich die Menschheit nicht völlig willkürlich im *ethnographischen Hyperspace* verhält, sondern sich tendenziell stets rund um einen gemeinsamen Kern bewegt, ist in diesem Kontext logisch.

2.2.3 C.G. Jung und die Innenperspektive

Die alten asiatischen Philosophien und Religionen legen großes Augenmerk auf die Erforschung des Inneren. Innensicht bestimmt das Fortkommen beispielsweise im Buddhismus und im Hinduismus. Auch in der Forschung des Psychoanalytikers C.G. Jung nimmt sie einen hohen Stellenwert ein. Im Betrachten des Innenlebens wird ersichtlich, dass der Unendlichkeit der menschlichen Variation an der Oberfläche kollektive Mechanismen zugrunde liegen. Die Weiterentwicklung des konstruierten *Über-Ich* Freuds als Gewissen der Gesellschaft ist in dieser Hinsicht das *kollektive*

Unbewusste bei Jung. Es ist der mächtigere Teil, der unter den persönlichen Ebenen des Bewussten und Unbewussten liegt.

Diese Schicht ist das sogenannte kollektive Unbewußte. Ich habe den Ausdruck "kollektiv" gewählt, weil dieses Unbewußte nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, das heißt es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen cum grano salis die gleichen sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur. (1995. S.13f)

Das Bewusstsein schaut ich-bezogen nach Aussen, während das Unbewusste kollektiv nach Innen gerichtet ist. Das Verhältnis der beiden wurde von den Christen und somit im Westen allgemein oft falsch verstanden. Man extrahierte die Vorgänge der Seele und verfasste heilige Schriften und Symbole. Menschen wurden zum glauben angehalten. Alle Prioritäten wurden dem Bewusstsein zugeteilt, die Macht des Unbewussten verlagerte man aber fast vollständig in die Aussenwelt bzw. in die Hände Gottes. Eine Anleitung zur erfahrbaren Weisheit fehlte. Eine Distanz entstand zwischen den heiligen Schriften und den *Gläubigen*, die die Symbole nicht selbst erschaffen und die zugrunde liegenden Vorgänge nicht persönlich verstanden hatten. Mit einem Symbol oder einer Heiligkeit konfrontiert, fehlt nun der Durchblick. Die Affekte sagten: Gehaltlos! Die Vernunft sagt: Sinnlos!

Darum sterben von Zeit zu Zeit die Götter, weil man plötzlich entdeckt, daß sie nichts bedeuten, daß sie von Menschenhand gemachte, aus Holz und Stein geformte Nichtsnutzigkeiten sind. In Wirklichkeit hat der Mensch dabei nur entdeckt, daß er bis dahin über seine Bilder überhaupt nichts gedacht hat. Und wenn er anfängt, darüber zu denken, so tut er es unter Beihilfe dessen, was er "Vernunft" nennt, was aber in Wirklichkeit nichts anderes ist, als die Summe seiner Voreingenommenheiten und Kurzsichtigkeiten. (1995. S. 22f)

Dem Mensch wird in Wechselwirkung mit der Kirche, die seine spirituellen Belange vertritt, die Kontrolle über sein Unbewusstes entzogen. Wenn er dann mithilfe der Vernunft in diesen Abgrund blickt, sieht er nur Dunkelheit. Je weniger er sich mit dem Unbewussten auseinandersetzt, desto mehr Platz bleibt diesem zum wilden Wuchs. Im sich auftuenden Spalt betet man dann hilflos zu einer unbekannten Macht (vgl. S.30). Es ist die Illusion des Ichs, der isolierten Persönlichkeit, die dem Unbewussten unkontrollierten Raum einräumt. Umgekehrt ermöglicht die Kenntnis der tieferliegenden Schichten Einblick und Einheit mit der Welt.

Das kollektive Unbewußte ist alles weniger als ein abgekapseltes, persönliche System, es ist weltweite und weltoffene Objektivität. Ich bin das Objekt aller Subjekte in völliger Umkehrung meines gewöhnlichen Bewußtseins, wo ich stets Subjekt bin, welches Objekte hat. Dort bin ich in der unmittelbarsten Weltverbundenheit dermaßen angeschlossen, daß ich nur allzuleicht vergesse, wer ich in Wirklichkeit bin. "In sich selbst verloren" ist ein gutes Wort, um diesen Zustand zu kennzeichnen. (S.31)

Jung bezeichnet die moderne Denkweise, die glaubt, in Kalkulationen alle Faktoren - das was früher die Götter waren - berechnen zu können, als irrig (S.32). Die Gesellschaft als Ganzes sowie die einzelnen Menschen sind nur im oberen Bewusstsein ihre eigenen Herren. Wer tief in sich eindringt muss feststellen, *daß wir Objekte von Faktoren sind* (S.32).¹⁴ Wir verstehen diese Verbindung nicht, wenn wir die Macht des unbewussten Teils unseres Wesens nicht erkennen. Wir glauben Opfer von Glück oder Zufall zu sein. Um die Kausalitäten des Unbewussten zu begreifen ist es wichtig sich von dem Zwang, überall Bedeutungen und Unterscheidungen zu schaffen zu befreien. Die Seele übersetzt physikalische Vorgänge in Bilder, die nur schwer erkennbar in Verbindung gebracht werden können (S.72f). Es ist genug Aufwand, sie anzuerkennen. Sinnlos hingegen wäre, die einen Bilder zu befürworten und die anderen abzulehnen.

¹⁴ Siehe 4 *Beispielanalyse*: In Álex de la Iglesias Film können die Nachbarn in *La Comunidad* nach dem Tod des Lottosiegers ihren Plan zur Erbeutung des Geldes nicht verwirklichen und Rafael scheitert in *Crimen perfecto* mit seiner Vision einer perfekten Welt.

Die Identifizierung der Archetypen als Abdrücke kollektiver, innerlicher Mechanismen ist hier hilfreich (vgl. auch S.56):

Vom Unbewußten gehen determinierende Wirkungen aus, welche, unabhängig von Übermittlung, in jedem einzelnen Individuum Ähnlichkeit, ja sogar Gleichheit der Erfahrung sowohl wie der imaginativen Gestaltung gewährleisten. Einer der Hauptbeweise hierfür ist der sozusagen universale Parallelismus mythologischer Motive, die ich wegen ihrer urbildlichen Natur Archetypen genannt habe. (S.73)

In ihrer Wesenhaftigkeit treten die Archetypen bei allen Menschen parallel auf. Es handelt sich um Abbilder seelischer Vorgänge. Die Archetypen sind nicht durch kommunikative Akte, wie etwa Tradition, Sprache und Migration, kollektiv geworden. Sie entstehen überall immer wieder neu (vgl. S.95). Nicht das von aussen Kommende, Verifizierbare ist gültig, sondern das innen Geborene, Unvergleichliche (vgl. S.92). Weder die Persönlichkeit noch das Bewusstsein sollen als abgeschlossene Systeme akzeptiert werden. Diese Konzeptionen sind nur aus dem Missverständnis angelegt, das annimmt, in Sicherheit vor den Gefahren der Seele existieren zu können. In Wirklichkeit ist in jeder Materie Geist enthalten und jede Empfindung materiellen Konditionen unterlegen. Dauerhaft kann die Kraft des Unbewussten nicht mit Erfolg übergangen werden.

Archetypen waren und sind seelische Lebensmächte, welche ernst genommen sein wollen und auf die seltsamste Art auch dafür sorgen, daß sie zur Geltung kommen. Sie waren immer die Schutz- und Heilsbringer, und ihre Verletzung hat die aus der Psychologie der Primitiven wohlbekannten "perils of the soul" (Gefahren der Seele) zur Folge. Sie sind nämlich auch die unfehlbaren Erreger neurotischer und sogar psychotischer Störungen, indem sie sich genau so verhalten wie vernachlässigte oder mißhandelte Körperorgane oder organische Funktionssysteme. (S.170f)

Die universalen Grundlagen kommen immer an die Oberfläche. Man kann sich ihrer nicht entledigen, selbst wenn man Psychosen in Kauf nimmt. Jeder, der die Archetypen der Seele ignoriert, wird künstlich und unkindlich, also seiner Wurzeln entledigt; die Konfrontation mit den Konsequenzen ist in irgendeiner Form unvermeidlich (vgl. S. 176). Dieser Mechanismus wurde z.B. vom Buddhismus erkannt. Hier widmet man sich in der Meditation schweigend und direkt der Konfrontation mit allen innerlich auftretenden Phänomenen. Dies vermeidet Unterdrückung, Ignoranz und Affektsteuerung. Das Verständnis der Realität wird nicht durch Untersuchungen der einzelnen Phänomene der Aussenwelt erlangt - es entfaltet sich aus der Innenschau.

2.3 Vipassana Buddhismus

Eine Ausrichtung des Buddhismus, die u.a. in Burma und Indien beheimatet ist, nennt sich *Vipassana*. Der Grundstock der Vipassana-Schule ist die Schweigemeditation, die zumeist in 10-tägigen Kursen in abgeschiedenen Zentren gelehrt und im Alltag in morgendlichen und abendlichen Sitzungen angewendet werden soll. Um in diesen einstündigen Sitzungen zu bestehen, erlernen Schüler eine Technik. Alle entstehenden Empfindungen sollen objektiv beobachtet werden. Ein naheliegendes Beispiel hierfür ist Schmerz, der bei einer regungslosen Haltung schnell zu spüren ist. Wenn also ein scharfes Ziehen im Knie oder ein unerträgliches Jucken am Augenlid auftaucht, soll der Schüler nicht mit seinen gewohnten Reaktionen antworten, sondern ruhig und gleichmütig observieren. Jede Empfindung, auch die des Geistes, wie z.B. der unbändige Wunsch die Meditation augenblicklich zu beenden, unterliegt dem Gesetz von *Anicca*, einem Pali-Ausdruck für Vergänglichkeit.

*Die Erfahrung dieser Realität ist die Essenz der Lehre des Buddha.
Geist und Körper sind lediglich ein Bündel von Prozessen, die ständig
entstehen und vergehen. Unser Leiden entsteht, wenn wir anfangen,
uns mit diesen Prozessen zu identifizieren, wenn wir beginnen, uns an*

etwas zu klammern, das in Wirklichkeit vergänglich und ohne Substanz ist. (Hart 1996. S.145)

Das Anhaften an Dingen, die nicht permanent sind, also das Festklammern an unbeständigen Komponenten, bedeutet *Dhukka*, Leiden (vgl. 1996. S.118). Alle Emotionen, alle körperlichen Erscheinungen, alle Reaktionen sind vergänglich. Erst durch das fälschliche Zugestehen einer unendlichen Gültigkeit an die vergänglichen Erscheinungen des Körpers entsteht der Eindruck einer Persönlichkeit, der Eindruck ein Sieger oder Verlierer zu sein und letztlich der Kreislauf des ewigen Leidens. *Anatta* ist die Antwort des Vipassana. Es gibt kein dauerhaftes Ich, nur das Nicht-Selbst ist real (vgl. S.118).

Das Anhaften entsteht durch Reaktion. Wenn im Körper und im Geist eine Empfindung erscheint, so vergeht sie im Normalfall nach wenigen Momenten. Diese Regel gilt für die Mehrzahl an Schmerzen, Emotionen, Jucken und weiterem. Die menschliche Psyche ist aber darauf konditioniert sofort auf die Empfindungen zu reagieren. Ein Beispiel:

Wenn das Ohr normal arbeitet, und man hört ein Geräusch, beginnt die Funktion des empfangenden Teils des Geistes. Wenn die Geräusche als Worte mit negativen oder positiven Assoziationen erkannt werden, hat der Wahrnehmungsprozeß sich eingeschaltet. Daraufhin kommt die Empfindung ins Spiel. Wenn die Worte lobenden Charakter haben, entsteht eine angenehme Empfindung. Sind sie verletzend, entsteht eine unangenehme Empfindung. Sofort findet eine Reaktion statt. Ist die Empfindung angenehm, beginnt man, sie zu mögen, und will mehr schöne Worte. Ist die Empfindung unangenehm, beginnt man, Abneigung gegen sie zu entwickeln, und will die Kränkungen abstellen. (S.41)

Es ist hilfreich, sich dieser Abfolge und ihrer Konsequenzen bewusst zu werden. Laut Vipassana und laut Karma-Prinzip (Sanskrit; zu Pali: *Kamma*) generell im Buddhismus und Hinduismus ist alles, das uns im Leben widerfährt, das Resultat unserer Taten. Daher ist es ungemein wichtig, die Taten selbst verstehen zu können. Das Hören einer Kränkung erzeugt Leiden. Aber warum? Der Buddha erklärt

*"Welches Leiden auch immer entsteht,
es hat eine Reaktion zur Ursache.
Wenn alle Reaktionen ein Ende finden,
dann gibt es kein Leiden mehr."*

(Sutta Nipata, III. 12, Dvayatanupassana Sutta;
zitiert nach Hart 1996. S.51)

Das heisst, der Teil der Taten, den wir nicht verstehen, ist die Reaktion. Sie wird *Sankhara* genannt. Aus dem kurzen Moment einer Reaktion, den schnellen Antworten des Geistes in Form von Mögen und Nichtmögen auf allerlei Inputs, wird durch ständige Wiederholung ein Anhaften. Im Fall von 'positiven' Dingen ist es massive Attraktion oder Sehnsucht, im Fall von 'negativen' Dingen ein ebenso massives Abgestossensein.

*Das wirkliche Kamma, die wahre Ursache des Leidens, ist die
Reaktion des Geistes. (S.51)*

Durch den Kontakt der fünf Sinne mit der Welt entstehen immer Empfindungen. Der ständige Fluss der Reaktionen des Verlangens und der Aversion auf sie verbindet sich zu einem Fluss der Anhaftung, der sich durch das ganze Leben zieht. Da wir aber nicht wissen, dass diese Mechanismen sich in uns vollziehen, werden wir zu Gefangenen der blinden Reaktion (vgl. S.62f). So gelangen wir zu den drei Wurzeln des Leidens, den Konstanten des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik*: Verlangen, Aversion und Unwissenheit. Diese drei verursachen sich verfestigende Knoten der Anhaftung - *Sankharas*. Das Wort Sankhara kann als 'Formung' verstanden werden. Es wird der Vorgang des Sich-Formens bezeichnet und gleichzeitig das, was geformt wird (vgl. S. 130). Sankharas sind Ursache und Wirkung von konditionierten Verhaltensweisen. Sie entstehen wenn auf Empfindungen reagiert wird und bestimmen gleichzeitig zukünftige Handlungsweisen. Sie multiplizieren sich also durch sich selbst. Prinzipiell ist es immer besser, keine Sankharas zu erzeugen. Die Wahrnehmung wertet und unterscheidet zwar durch ihre Konditionierungen, freie Entscheidung und freies Denken werden jedoch eingeschränkt. Alles, das zur Erzeugung und Weiterführung von Sankharas führt, ist im Zusammenspiel mit den Konstanten Verlangen, Aversion und Unwissenheit Variable des

hier zu etablierenden Gesetzes. Wenn z.B. ein aufgestaunter Hass gegen eine lange Jahre nicht gesehene Person plötzlich wieder an die Oberfläche kommt, können wir von einem typischen, aufsteigenden Sankhara sprechen. Wir nehmen den Hass sofort wieder in unseren Reaktionen auf, obwohl diese Person sich möglicherweise schon stark verändert hat. Die Gesellschaftskritik parodiert, beschwert sich, stellt bloß, karikiert immer Verhalten, das von solchen Sankharas angetrieben wird. Dieser Prozess wird in Punkt 2.4 *Das Naturgesetz der Gesellschaftskritik* nochmals veranschaulicht.

Oft ist die Unwissenheit für viel Leid verantwortlich. Man weiss nicht, dass Aversion und Verlangen stets neue Sankharas erschaffen. Wir tendieren aufgrund mangelnder Erfahrung und intensiver Konditionierungen dazu, für unser Glück und Unglück äußere Faktoren verantwortlich zu machen. Rafael aus *Crimen ferpecto*, einem der beiden in der *Beispielanalyse* (Punkt 4) behandelten Filme von Álex de la Iglesia, erläutert Lourdes in der Sequenz des brennenden Einkaufshauses (1:27:47) seine Sucht nach Schönheit und Eleganz, der er nicht enttrinnen kann, obwohl sie ihm das Leben schwer macht. Im zweiten untersuchten Film ist es eine ganze Hausgemeinschaft, *La Comunidad*, die in ihren Verhaltensmustern gefangen ist. Sie ordnen ihrem starken Verlangen nach dem Geld des verstorbenen Nachbarn alles unter, obwohl alle Beteiligten darunter leiden. Für Francisco de Goya waren dieses Faktoren ebenso relevant, wie er schon in der Ankündigung des Radierungszyklus *Los Caprichos* andeutet:

(...) *no dejará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella [la naturaleza], ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que solo han existido hasta ahora en la mente humana, oscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones.* (In: Camón Aznar, José. Francisco de Goya, tomo III. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, 1981. S.35; zitiert nach <http://es.wikipedia.org/wiki/Caprichos>)

Unter *falta de ilustración* ist Unwissenheit zu verstehen und mit *el desenfreno de las pasiones* bezeichnet er die Auswirkungen von Aversion und Verlangen im Geist, die zu erblicken schrecklich seien.

Die *Caprichos* erschienen 1799, die Filme von de la Iglesia ab dem Jahr 2000. Wie kann hier trotz 200 Jahren Zeitunterschied eine verwandte Tiefenstruktur zugrunde liegen? Dafür verantwortlich ist ein innerer Ablauf. Nicht die Objekte der Begierde, nicht die Thematik, nicht die Realität an sich wiederholt sich in ihren Ausprägungen, es ist das reaktionäre Verhalten als universeller Auslöser für Kritik. Allen Menschen ist das Verhältnis von Objekt und den zugehörigen Reaktionen gemein:

Der Buddha entdeckte jedoch, daß zwischen dem Objekt und der Reaktion ein Verbindungsstück fehlt: Vedana. Wir reagieren nicht auf äußere Realität, sondern auf die Empfindungen in unserem Inneren. Wenn wir lernen, die Empfindungen zu beobachten, ohne dabei mit Verlangen oder Abwehr zu reagieren, entsteht die Ursache des Leidens nicht mehr, und das Leiden hört auf. (Hart 1996. S.180f)

Vedana bezeichnet die Empfindung. Mit dieser Erkenntnis kommen wir zur Wortbedeutung von *Vipassana*. Es bedeutet im altindischen Pali 'Einsicht', die Welt so zu sehen wie sie wirklich ist, in die tiefere Wahrheit der mentalen und physischen Struktur einzudringen (vgl. Goenka 1999. S.26). Die wissenschaftliche Betrachtung des Körpers zeigt, dass nicht Umstände oder Eindrücke direkt für unser Wohlergehen verantwortlich sind, sondern wie man mit den Empfindungen umgeht, die sie auslösen. Wenn man aufhört auf seine Empfindungen blind zu reagieren, vergehen die Sankharas gemäß dem Gesetz der Unbeständigkeit *Anicca* (s.o.). Als Nebenprodukt hat die Gesellschaftskritik dann keine Angriffsfläche mehr und kann keine Verfehlungen beanstanden.

2.4 Das Naturgesetz der Gesellschaftskritik

Von den Beobachtungen Freuds wissen wir, dass Unterdrückung und Flucht vor den Gegebenheiten der Realität in letzter Instanz zu Psychosen, Neurosen und Drogensucht führen (Freud 1997. S.50f). Wer sich der Wirklichkeit des eigenen Lebens nicht stellt,

verschwendet Energie (vgl. S.45) und muss dies letztlich selbst ausbaden, auch wenn mitunter die Kultur mit ihrem zwanghaften Druck dafür die Verantwortung trägt. Triebunterdrückung, im Sinne von Vernachlässigung der eigenen Natur, hat verheerende Konsequenzen, egal ob sie persönlichen oder gesellschaftlichen Gründen entspringt. Mit C.G. Jung haben wir in Übereinstimmung damit erfahren, dass die Mechanismen der Seele sich immer zur Geltung bringen (vgl. Jung 1995. S.170f) und nicht umgangen werden können:

In Wirklichkeit kommt man von der archetypischen Grundlage legitimerweise nie los, wenn man nicht gewillt ist, eine Neurose in Kauf zu nehmen, sowenig als man sich ohne Selbstmord des Körpers und seiner Organe entledigen kann. (1995. S.171)

Zudem hat Jung entdeckt, dass die Archetypen dem kollektiven Unbewussten entstammen. Die Problematik der Psyche äußert sich zwar im persönlichen Bereich, sie ist aber, wie etwa die Atmung, ein unpersönliches Phänomen (vgl. S.203). Die Kausalität von Reaktionen und Unterdrückung vollzieht sich in jedem Menschen. Es ist dabei nicht entscheidend, ob die Gesellschaftskritik ein Bewusstsein für die erwähnte Verhältnismässigkeit von Empfindung, Reaktion und Leiden hat.¹⁵ Ebenso ist es unerheblich, ob sie explizit kritisiert oder implizit grotesk erscheinen lässt, ob sie introspektiv auf eigene Handlungen und Gedanken verweist oder die Kunst selbst - *l'art pour l'art* - sprechen lässt. Grundlage für die Kritik sind immer Sankharas von Einzelpersonen oder Gruppen. Der Buddha stellte fest, dass sie in der Reihenfolge von Geistesaktivitäten am Ende stehen:

So wie er den Körper untersuchte, so untersuchte der Buddha auch den Geist und fand heraus, daß er, grob betrachtet und in relativ weit gefaßten Begriffen erklärt, aus vier Prozessen besteht: Bewußtsein (Viññana), Wahrnehmung (Sañña), Empfindung (Vedana) und Reaktion (Sankhara). (Hart 1996. S.40)

¹⁵ Natürlich ist es für die Interpretation und für den Wert der Werke von Vorteil wenn Künstler einen gewissen Grad an Verständnis erreicht haben

Das Sankhara ist wie oben erwähnt Antrieb und Ursache des Leidens zugleich.¹⁶ Im *Vipassana* werden alle Schicksalsschläge und Alltäglichkeiten als Konsequenz von Reaktionen auf Empfindungen gewertet (auch aus früheren Leben). Es gibt keine Situation, die nicht selbst herbeigeführt wäre. Dieser Fokus auf die Empfindung ist im Christentum so nicht vorhanden. Hier werden die Resultate der Sankharas einem waltenden Gott zugerechnet, wie in der Geschichte Hiobs,¹⁷ auch wenn Jesus mit seinem liebenden Gleichmut am Kreuz als Vorbild gilt. Die Mechanismen sind universal, aber nur persönliche Erfahrung dieser Wahrheit ermöglicht tatsächlichen Gleichmut. Dazu braucht es ein körperliches Verständnis des Leidenskreislaufs und ein mit dem Denken übereinstimmendes Handeln.

Vipassana ist eine Technik, die in indischen Gefängnissen mit Häftlingen ausprobiert wurde. S.N. Goenka, eine der wichtigsten Autoritäten des gegenwärtigen *Vipassana* bemerkt in der Betrachtung der Gefangenen, wie sie immer neues Leiden erzeugen, weil sie sich nicht bewusst sind, wie Hass und Aversion zu einem ewigen Leidenskreislauf führen. Dabei ist der Mechanismus simpel. Unreinheiten, die im Geist generiert werden, führen zu Bestrafung, während der rein gehaltene Geist belohnt wird (vgl. S.N. Goenka: Inaugural Session. In: Vipassana Research Institute 1995. S.6f). So einfach und klar wie die *Vipassana*-Lehrer auf die Gefangenen blicken, so behandelt auch das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* seine Objekte. Die drei Ursachen des Leidens der Menschen sind die Triebfedern:

Verblindet durch Unwissenheit, erzeugen wir Reaktionen des Verlangens und der Aversion, die sich zu Anhaftung weiterentwickeln, und diese Anhaftung hat alle Arten von Unglück und Leiden zur Folge. Die Gewohnheit des Reagierens ist das Kamma, das unsere Zukunft formt. Und die Reaktion entsteht allein aufgrund von Unwissenheit über unsere wirkliche Natur. Unwissenheit, Verlangen und Aversion sind die drei Wurzeln, aus denen all unsere Leiden erwachsen. (1996. S.64)

¹⁶ Ein einfaches Beispiel ist Drogensucht.

¹⁷ Hiobs Glauben wird ohne sein Verschulden von Satan und Gott auf die Probe gestellt.

Aversion und Verlangen, oder Ablehnung und Sehnsucht, entspringen dem dualistischen Denken. Wir wollen unseren Zustand durch Kontrolle der Umstände verbessern und glauben an Erlösung durch Genuss einerseits und Problemvermeidung andererseits. Das Ich steht als ultimative Wahrheit an der Spitze. Wir verdrängen den Tod und rüsten uns für die Unendlichkeit des Besitzes. So schaffen wir uns Ersatzwerte, wie Karriere oder Ruhm. Unbewusst halten wir uns für unsterblich (vgl. Freud 1997 B. S.149). Der Illusion des Ichs wird Bedeutung zugemessen, das kollektive Unbewusste für nichtig erklärt (vgl. Jung 1995). Die Gesellschaft gerät in Wechselwirkung mit dem Mikrokosmos des Einzelnen in die Fänge der blinden Reaktion. Sankharas bestimmen den Verlauf der Dinge, weil kein Bewusstsein für ihre Existenz vorhanden ist. Die negativen Konsequenzen einer solchen Verhaltensweise bleiben unerkannt. So lässt sich verstehen, warum die Menschheit von einem Krieg in den nächsten schlittert, obwohl alle nur Frieden wollen. So erklärt sich das allorts vernehmbare Klagen über die vermeintlichen Ungerechtigkeiten in der Welt.

In den Gegenüberstellungen von Goyas *Los Caprichos* und den beiden Filmen *La Comunidad* und *Crimen ferpecto* von Álex de la Iglesia (siehe 4 *Beispielanalyse*) werden jeweils eine oder mehrere der drei Wurzeln des Leidens extrahiert, um die Formung von Sankharas nachzuzeichnen. Diese treten in verschiedenen Formen auf:

- *Verlangen*: tritt z.B. in Form von Geiz, Wolllust, Völlerei oder Gier auf.
- *Aversion*: kann in Ablehnung, Widerstand, Angst, Flucht oder Ersatzhandlungen münden.
- *Unwissenheit*: bedingt die ersten beiden Wurzeln und ist in Egoismus, Dualismus, Aberglaube etc. verankert.

Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* behauptet, dass alle künstlerischen Kritikäußerungen auf eine dieser drei Wurzeln zurückzuführen sind.

3 Methode

3.1 Hauptmethode

Mit den Methoden des Vergleichs sollen die unterschiedlichen Medien analysiert werden. Dazu wird die *Film- und Fernsehanalyse* von Hickethier herangezogen (2001). Für die Bild- und Textanalyse kommt der Artikel *Text und Bild* von Aichinger hinzu (2006). In den jeweiligen Themenabschnitten wird versucht, die kritische Darstellung der Verhaltensweisen und der Besonderheiten in den Werken der beiden Künstler immer auf eine oder mehrere der drei Wurzeln des Leidens zurückzuführen (siehe Punkt 3.3). Die Beweisführung der Hypothese verlangt eine heterogene Herangehensweise.¹⁸ In manchen Beispielen ist ein Einstellungsprotokoll hilfreich, in anderen eine nähere Betrachtung der Figurenkonstellation. Den Analysen wird mit Screenshots aus den Filmen und Ausschnitten aus den *Caprichos* Nachdruck verliehen. Sie sind im Fließtext verankert. Deswegen geht jeweils ohne zusätzliche Markierungen deutlich hervor, um welche Abbildungen es sich handelt.

¹⁸ Insgesamt werden die Vorgangsweisen der Physik herangezogen. Sie ist eine Naturlehre, dennoch, auch das Betrachten der inneren Vorgänge kann mit ihren Mitteln erfolgen. So kann sich das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* ihrer deduktiven und induktiven Verfahren bedienen. In der theoretischen Physik wird mit (...) *aus den bereits bekannten Gesetzen aufgestellten Theorien* (Hoffmann 1976. S.13) mittels Deduktion vorgegangen. So wie in der theoretischen Physik beweise ich in dieser Arbeit Annahmen aus dem Vipassana Buddhismus hauptsächlich deduktiv. Im geisteswissenschaftlichen Kontext sind aber auch induktive Erkenntnisse, die in der Arbeitsweise der experimentellen Physik gewonnen werden, zu erwarten. Schließlich können im Vipassana, sowie in der Physik, generelle Aussagen getroffen werden. Über den Zusammenhang zwischen Bindungen und dem Leiden heißt es etwa:

It means that if one has thousand attachments, thousand fold is suffering, if one has hundred attachments, suffering is hundred fold, if single attachment (sic), suffering is also one and when there is no attachment there is no suffering at all. (Übersetzung von Khuddak Nikaya S. 175. (Nalanda); zitiert nach Pathak 1992. S.141)

Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* hat wie alle physikalischen Gesetze Konstanten als Grundlage und wird auch so bewiesen. Die veränderlichen Erscheinungsformen, in denen die Wurzeln des Leidens nachgewiesen werden können, besetzen in der Formel die Position der Variablen.

3.2 Funktionen des Vergleichs

Haupt und Kocka unterscheiden in der Einleitung ihres Werkes zu den Ansätzen und Ergebnissen internationaler Geschichtsschreibung im Hinblick auf den historischen Vergleich zwischen der *Kontrastierung*, die zur Abgrenzung der Einzelfälle und zum Verständnis der Unterschiede dient, und der *Generalisierung*, die zur Erkenntnis von Zusammenhängen und Übereinstimmungen führt (vgl. Haupt/Kocka 1996. S. 11). Für uns ist hauptsächlich letzterer interessant. Die Beispielanalyse zeigt, welche Grundlagen die Arbeiten von de la Iglesia und Goya verbinden. Den Unterschieden, die zweifellos bestehen, kann aufgrund der Zielsetzung keine gesonderte Beachtung geschenkt werden. Aus dem Verständnis des theoretischen Teils ist die Differenz Ausdruck des jeweiligen Kontexts, während die Tiefenstruktur der Handlung eine universelle Ebene darstellt, die sich immer wieder parallel abzeichnet. Interessant ist für uns konkret, wie sich Aversion, Verlangen und Unwissenheit wiederkehrend in der Kunst äussern.

Methodische Funktionen des Vergleichs sind die *heuristische*, die *deskriptive*, die *analytische* und die *paradigmatische* (1996. S.12ff). In *heuristischer* Hinsicht werden Fragen relevant, die man ohne den Vergleich nicht erkannt hat (S.12). In *deskriptiver* Hinsicht werden spezielle Merkmale der Untersuchungsbeispiele erkennbar. (S.12f) Die *analytische* Funktion offenbart historische Sachverhalte und widerspricht gängigen Erklärungen. Ebenso überprüft sie Annahmen:

Vergleiche können als indirekte Experimente dienen und das „Testen von Hypothesen“ ermöglichen. Wenn ein Historiker das Auftreten eines Phänomens a in einer Gesellschaft der Bedingung oder Ursache b zurechnet, kann er diese Hypothese dann überprüfen, wenn er nach Gesellschaften sucht, in denen a ohne b auftrat oder b existierte ohne zu a zu führen, um entweder die Hypothese als bis auf weiteres erhärtet zu akzeptieren oder sie weiter zu differenzieren. (S.13)

Zeit- oder ortsgebundene Konstanten können ebenso entdeckt werden. Zuletzt erlaubt die *paradigmatische* Hinsicht im Vergleich die Auflösung von Selbstverständlichkeiten (vgl. S.14). Für die Analyse der Beispiele im folgenden Abschnitt sind vor Allem die letzten beiden Funktionen von Bedeutung. Die *analytische* Hinsicht zeigt Zusammenhänge auf und beweist mit dem Vergleich Annahmen - in diesem Fall das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik*. *Paradigmatisch* ist der Verfremdungseffekt, den die Beispielanalyse auf Leser haben kann, eine Quelle neuer Erkenntnisse.

Weitere relevante Fragen zum Vergleich beinhalten (vgl. S.24f)...

... die Perspektive - Das sind *Vipassana* und die theoretischen Grundlagen. Der buddhistische Ansatz der Theorie dominiert die Analyse.

... Vergleichseinheiten - Das sind die Parameter des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik*, wie z.B. das Verlangen.

... das zeitversetzte Vergleichen - Es reicht von 1799 bis 2004. Das zeitversetzte Vergleichen ist in dieser Arbeit besonders legitim, da die Hypothese das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* als zeitlos postuliert.

... und eventuell notwendige metasprachliche Elemente. (S.35) - Um die Terminologie zu präzisieren führe ich weiter unten einen zusätzlichen Punkt an (siehe 3.4 *Kategorien der Beschreibung*). Die Definition der Begriffe, die als Vergleichseinheiten dienen, ist elementar.

3.3 Kategorien der Beschreibung

Verlangen, *Aversion* und *Unwissenheit* sind hier noch einmal als Wurzeln des Leidens hervorzuheben. Jegliche Form der Kritik wird auf diese Trias zurückgeführt. Ausserdem ist der *Sankhara* Begriff (siehe Punkte 2.3 und 2.4), von Bedeutung. Er wird als doppelte Formung eingeführt - als Resultat reaktionären Handelns, der 'Verknotung' mit den Empfindungen, und gleichzeitig als Voraussetzung für späteres, der Konditionie-

rung. Weiters kann das *Sankhara* z.B. ein lange verborgenes Gefühlsbündel bezeichnen, das sich in der Gegenwart plötzlich wieder manifestiert.

Am Rande sind *Anicca*, *Dhukka* und *Anatta* als naturgesetzliche Wahrheiten zu erwähnen. *Anatta* ist die Wahrheit des Nicht-Selbst, das egozentriertes Denken entkräftet. Es ist jene Lehre, die die Vorstellungen von einem abgegrenzten Ich als illusionär erweist. *Dhukka* beschreibt die Realität des Leidens im buddhistischen Sinn. Leben heisst leiden. Bis zur Befreiung aus dem Rad der Wiedergeburten, also dem Eintritt ins Nirvana (Sanskrit Terminus; Pali: *Nibbana*), müssen alle Empfindungen und Sankharas gleichmütig ertragen werden. Hauptsächlich hat dieses Gesetz zur Folge, dass Hedonismus keine Alternative darstellt, da er nur weitere Sankharas erzeugt. *Anicca* schließlich, ist Grundlage für das Verständnis des Naturgesetzes allgemein. Weil alle Empfindungen vergänglich sind, macht es weder Sinn auf sie zu reagieren, noch sich um sie zu sorgen. 'Realistisch' in der Bedeutung von angemessen ist nur ihre gleichmütige Beobachtung. Somit ist die reinigende Haltung auf dem Weg zur Ausgeglichenheit als Antithese zu den Wurzeln des Leidens als *Gleichmut* definiert. Er ist die Befreiung aus der problemerzeugenden, von Verlangen und Aversion angetriebenen Strategie der Reaktion.

Ein zudem häufig verwendeter Begriff aus dem Theorieteil in der Beispielanalyse ist *Archetyp* oder *archetypisch* (vgl. 2.2.3 *C.G. Jung und die Innenperspektive*). Er wird hauptsächlich zur Beschreibung von Figurenkonstellationen benutzt. Er kommt zur Anwendung, wenn Personen oder ihre Handlungen innere Vorgänge abbilden.

4 Beispielanalyse

Die Theorie der zeitlosen Gesellschaftskritik lässt sich auf Werke aller Art anwenden: Die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies in der Bibel beinhaltet dieselben Antriebsfedern wie die gesellschaftskritischen Musikvideos von Manu Chao, die Schöpfungen des Surrealismus weisen parallele Mechanismen zu den Ausführungen Senecas auf - sogar Sor Juana Inés de la Cruz folgt in ihren Gedichten in gewisser Weise denselben Gesetzen wie Pedro Almodóvar mit seinen Filmen. Wir haben es (...) *mit einem medienübergreifenden Rekursverfahren zu tun, und d.h. mit einer transmedialen Relation.* (Rajewsky 2002. S.73) Unter Transmedialität wird im Unterschied zur intermedialen oder intertextuellen Verweisform ein vom Ursprungsmedium unabhängig weitergewobener Stoff verstanden (vgl. 2002. S.206). Ein Beispiel ist der Neid zwischen Brüdern. Dieses Motiv kehrt in allen Medien wieder - transmedial durchdringt es Zeit und Raum, so wie dies die Wurzeln des Leidens tun.

Selbstverständlich gilt das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* nicht nur im romanischen Raum, sondern auf der gesamten Welt. Um zu illustrieren, wie es sich manifestiert, habe ich zwei Künstler ausgewählt, die mit ihren jeweiligen Schaffensperioden weit auseinander liegen, und daher exemplarisch für die kontext-unabhängige Wirkweise des Gesetzes stehen können. Andererseits sind sie sich aufgrund ihres Stils der grotesken Verzeichnung sehr ähnlich und können somit dennoch gut verglichen werden. Von Francisco de Goya habe ich für die Beispielanalyse einen Radierungszyklus ausgewählt, die 1799 erschienenen *Los Caprichos*. Sie werden mit zwei aktuellen Filmen des spanischen Regisseurs und Drehbuchautors Álex de la Iglesia verglichen, und zwar mit *La Comunidad* (2000) und *Crimen Ferpecto* (2004).

4.1 Inhaltsüberblick

Crimen ferpecto aus 2004 ist die Geschichte Rafaels, eines Verkäufers eines grossen Einkaufshauses in Madrid. Er liebt das Elegante und ist angewidert von der Stillosigkeit der breiten Masse. Seine Identität konstituiert sich in der Position des Chefs der Damenabteilung. Hier kann er seinem Traum von einer perfekten, ästhetischen Welt, in der das Hässliche ausgeschlossen ist, näher kommen. Seine Mitarbeiterinnen sind ihm verfallen, die männlichen Kollegen bewundern ihn. Es scheint, als stehe seiner Beförderung zum Etagenleiter nichts im Wege. Ein ungedeckter Scheck zwingt ihn jedoch sich in letzter Minute dem wesentlich älteren Don Antonio geschlagen zu geben. Im Affekt bringt er diesen in den Umkleidekabinen um. Von nun an wird Rafael von Lourdes erpresst, die Zeugin der Tat geworden war. Sie ist eine unbeachtete, wenig attraktive Verkäuferin, die ihre einmalige Chance nützt, um mit dem attraktiven Kollegen eine Beziehung einzugehen. Für diesen bricht eine Welt zusammen. Er verkraftet die neue Situation nicht. Langsam wird er verrückt bis er durch Brandstiftung und vorgetäuschten Tod entkommt.

In *La Comunidad* (2000) gelangt die Immobilienmaklerin Julia durch Zufall an den Lotteriegewinn eines verstorbenen Mieters, der eine Wohnung über einem von ihr vertretenen Objekt bewohnt hatte. Ihre Freude währt allerdings nur kurz, da sie schnell entdecken muss, dass die gesamte Nachbarschaft auf der Jagd nach dem Geld ist. Penibel wird sie überwacht und immer weiter in die Enge getrieben bis ihr nur noch die hektische Flucht über die Dächer bleibt. Am Ende rettet sie ihr eigenes Leben indem sie auf die Beute verzichtet. Die unerbittliche Verfolgung der Hausgemeinschaft bleibt aber unbelohnt - ein Komplize Julias hatte die Koffer rechtzeitig vertauscht.

Los Caprichos ist ein Radierungszyklus von Francisco de Goya, der erstmals 1799 erschienen ist. In den 80 Abbildungen, die jeweils mit einer Betitelung versehen sind, kritisiert der Maler nach dem schicksalhaften Erleiden schwerer Erkrankungen am eigenen Leib das Verhalten der ihn umgebenden Gesellschaft. Im Kontext der

spanischen Aufklärung verzeichnet er Eigenschaften und Fehlverhalten seiner Mitbürger in groteskem Stil. Mit fortlaufender Nummerierung steigert sich die Extremität der dargestellten Launen. Schreckliche Fratzen und Monster treiben ihr Unwesen. Gier, Doppelmoral, Wollust, Eitelkeit und Völlerei stehen im Kreuzfeuer seiner Kritik.

4.2 Beispiele

4.2.1 Vernunft und Verlangen

Zu Beginn soll auf das wichtigste und ursprünglich als Titelblatt auserwählte *Capricho* Nr 43 eingegangen werden. Die *subscriptio* (vgl. Aichinger 2006. S.329) ‚*El sueño de la razón produce monstruos*‘ enthüllt all die Schrecklichkeit der Figuren in den *Caprichos* als nicht aus reiner Bosheit oder Schwäche geboren. Im Weltbild des Malers sind es Unwissenheit und träumerische Entscheidungen, die sich als unzureichend erweisen. *El sueño de la razón*, das ist einerseits der Traum von der Vernunft als umfassender Leitmentalität, der sich der Illusion einer rational erklärbaren Welt hingibt. Andererseits ist es der Schlaf der Vernunft, im Sinne der völligen Abwesenheit von Rationalität. In beiden Interpretationen wird die Konzeption der Realität nicht gerecht - Monsterbildung ist jeweils die unerwünschte Folge. Auch Goya träumt bis zu seiner Krise, die ihn taub macht und physisch schwächt, einen illusorischen Traum. Beim Aufwachen wird er von den sinnbildlich ausbrechenden Kreaturen überrumpelt. Der Satz seiner Radierung 43 ‚*El sueño de la razón produce monstruos*‘ hat vieldeutige Interpretationsmöglichkeiten:

- Die aufklärerische Moral bezwingt Monster nur kurzfristig, im Schlaf brechen sie wieder aus. Diejenigen, die untertags vernünftig sind, träumen in der Nacht von Monstern.

- Niemand kann durchgängig vernünftig sein. Durch den Selbstbetrug wird man selbst zum Monster. Der Traum einer gänzlich vernünftigen Welt hat Monsterbildung zur Folge, weil er nicht alle Aspekte der Realität, wie z.B. die Körperlichkeit, miteinschließt.
- Wenn die Vernunft aussetzt und schläft wird der Weg für Monster frei. Rational erklärbare Phänomene werden dann auch dem Aberglauben zugeschrieben.

Die Vielschichtigkeit möglicher Bedeutungen multipliziert sich, wenn neben dem geschriebenen Satz auch das Bild betrachtet wird:



- Fast jedes einzelne Wort erzeugt mehrdeutige Sinnwelten: Ist der *Schlaf der Vernunft*, also die 'Dominanz der Affekte', oder der *Traum von der Begründung*, die 'Illusion einer erklärbaren Welt', gemeint?
- Handelt es sich bei der auf dem Schreibtisch schlafenden Kreatur mit verdecktem Gesicht selbst um ein Monster oder um einen Menschen?
- Sind die Monster Auswuchs der Psyche oder tatsächliche Wesen? Sind sie sichtbare Realität oder nur der Phantasie entsprungen?
- Sind die Monster bzw. die Tiere im Hintergrund feindselig eingestellt oder lediglich im Raum anwesend?
- Welche Bedeutung des Wortes *sueño* ist hier gemeint? '*Estado de reposo mientras se duerme - Representación de sucesos y de imágenes en la mente mientras se duerme - Ganas de dormir - Lo que carece de realidad o fundamento y que no tiene probabilidad de realizarse*' (Maldonado González 1999) Schließlich hieß die Skizze zu *Capricho 43* ursprünglich *Sueño 1*. Die Möglich-

keiten oszillieren zwischen Schlaf, Traum, Müdigkeit und Illusion. Die Variante Müdigkeit bringt eine neue Perspektive in die Betrachtung. Die Vernunft ist ausgezehrt und lässt Hirngespinnste zu. 'Einen Schlaf haben' ist eine im österreichischen Deutsch gebräuchliche Redewendung, um einen übermüdeten Wachzustand zu beschreiben. In diesem Sinne entstehen die Monster zu dem Zeitpunkt, zu dem die Vernunft nicht mehr weiter kann, sei es weil ihr schon zu viel aufgetragen wurde und sie nun Erholung braucht, oder weil sie soeben erst erwacht ist und sich noch nicht voll und ganz mit ihrer Rolle zurecht gefunden hat.

- Welche Bedeutung des Wortes *monstruo* kommt hier zu tragen? *'Ser fantástico y extraño que generalmente asusta o espanta - Lo que resulta muy grande y extraordinario - Persona o cosa de enorme fealdad - Persona muy cruel, malvada y perversa - Persona que tiene extraordinarias cualidades para determinada actividad - Proyecto de una publicación previo a su edición, y consistente en el diseño de su formato y de su aspecto material'* (Maldonado González 1999) Die Angaben des Wörterbuchs entfalten wie bei *sueño* ein buntes Interpretationsspektrum. In negativer Hinsicht kann das *monstruo* erschreckend sein, den Betrachter überwältigen. Übergross und aussergewöhnlich in seiner Erscheinung ist es das Ergebnis der unterdrückenden Vernunft, in dem sich ausbrechende Archetypen zeigen. Oder es handelt sich um Wahnvorstellungen, die nur bei fehlender Vernunft vorstellbar sind. Die ausgesetzte rationale Basis erlaubt dem Mensch dann monströse Taten. Möglicherweise aber verhindert die Vernunft selbst in ihrer übermächtigen Stellung ein sensibles Erspüren der Körperlichkeit. Sie lässt somit nicht zu, dass erkannt wird, wenn sich unter der Oberfläche 'Monster' bilden. So gelangen wir zur Bedeutung der ausserordentlichen Befähigung. Im Spanischen wird jemand als *monstruo* bezeichnet, der in einem speziellen Gebiet herausragende Fähigkeiten hat. Wenn eine Person z.B. eine Koryphäe auf dem Gebiet der Mechatronik ist, sozial aber völlig inkompetent, dann kann der Traum der Vernunft diese Erkenntnis verhindern. Er rechtfertigt die

Vernachlässigung der Ganzheitlichkeit mithilfe der Nützlichkeit der Expertise.¹⁹ Zu guter Letzt kann noch eine spezifisch auf den Künstler ausgerichtete Bedeutung identifiziert werden. Das *monstruo* als Anschauungsmaterial, als erstes Exemplar einer Edition deutet an, das Goya vom ständigen Albtraum seiner Arbeit heimgesucht worden war. Die Monster im Bild wären dann die Ergebnisse der Sorgen um das *monstruo*-Exemplar - Gewissensbisse und der Druck des eigenen Ehrgeizes.

Die Liste der Interpretationsmöglichkeiten ließe sich noch fortsetzen. Eindeutig ist aber die Wichtigkeit dieser Radierung. Sie sollte ursprünglich an erster Stelle im Zyklus stehen. Sie symbolisiert die Lebensumstände Goyas im speziellen und die Spaniens im allgemeinen. Beabsichtigt oder nicht, die Paradigmen der Gesellschaft treiben eine breitgefächerte Irreführung voran. Aus der Trias der möglichen Faktoren des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik Aversion, Verlangen und Unwissenheit*, die das Leiden erzeugen, ist hier die Unwissenheit Ursache. Empfindungen entstehen im Geist und im Körper. Die richtige Lösung im Umgang mit ihnen ist die aufmerksame, objektive Betrachtung bis sie vergehen. *El sueño de la razón*, egal wie er interpretiert wird, impliziert die Empfindungen zu unterdrücken. Die Vernunft schliesst die Körperlichkeit aus sowie die ausgeschlossene Vernunft die Körperlichkeit lenken lässt und so werden aus harmlosen Aggressionen oder anderen Regungen in vielen Fällen massive Neurosen. Dieses Problem erfährt der Schriftsteller, der auf *Capricho* 43 auf seinem Schreibtisch zusammengekauert niedergesunken ist. Alle unterdrückten Empfindungen kehren irgendwann wieder, so wie es Freud mit den unterdrückten Trieben beschrieben hat (siehe 2.1), C.G. Jung mit den beleidigten Archetypen (siehe 2.2.3) oder wie es im *Vipassana* mit dem Begriff *Sankhara* ausgedrückt wird (siehe 2.3). Der falsche Umgang mit Empfindungen multipliziert ihr Leidenspotential. Das bemerken wir etwa, wenn ein Ereignis starke Gefühle auslöst hatte, und Jahre später irgendein Auslöser diese Affekte wieder an die Oberfläche des Geistes bringt.²⁰ Diese sind dann oft gleich stark oder sogar stärker als ursprünglich. Im Bild sind es

¹⁹ Ein häufig auftretendes Symptom in zweckorientierten Gesellschaften.

²⁰ Z.B. der Tod einer geliebten Person

monstruos. Die Vernunft kann hier das Unbewusstsein und körperliche Wirkweisen nicht berechnen. Andererseits ist auch gänzlich ohne rationalem Boden Monsterbildung unvermeidlich. Wenn kein objektives Begreifen des Flusses der Wirklichkeit möglich ist, dann sind wir von Moment zu Moment nur Opfer der momentanen *Leidenschaften*, im sprichwörtlichen Sinne des deutschen Wortes. Die Doppeldeutigkeit der Bildinschrift von Goya passt gesellschaftskritisch wie die Faust aufs Auge: Weder die Vernunft allein noch die Abwesenheit der Vernunft lösen die Probleme.

Diese Sachlage wird in einer entscheidenden Phase von *Crimen ferpecto* parallel dargestellt. Es ist die Vorbereitung des Höhepunkts, der Zeitpunkt zu dem Rafael verrückt wird. Der Handlungsverlauf wird hier als Durchführung einer Charakterbildung ersichtlich (vgl. Hickethier 2001. S.125). Lourdes peinigt Rafael. Sie erpresst ihn mit ihrem Wissen und droht ständig mit der Polizei. Es folgen eine *emotionale* Steigerung - Rafael ist von Angst und Ekel durchtrieben; eine *kognitive* Steigerung, d.h. seine Tragfähigkeit wird durch das Wegbrechen der Rationalität erheblich vermindert; und eine *sinnliche* Steigerung - Rafael hat Horrorvisionen von Lourdes, er spricht mit dem toten Don Antonio etc. (vgl. 2001. S.125). Die Vernunft hatte ursprünglich jeden einzelnen der Schritte auf Rafaels Karriereleiter, die zu der Situation führten, legitimiert. Nun brechen die 'Monster' aus. Die unterdrückten Empfindungen kehren in multiplizierter Form wieder zurück an die Oberfläche. Lourdes ist die archetypische Strafe für die Unwissenheit.

Auch im zweiten herangezogenen Film von Álex de la Iglesia ist eine ähnliche Abbildung dieses Mechanismus zu erkennen. In *La Comunidad* gerät Julia unmerklich in die doppelte Vernunftfalle. Einerseits sagt ihr die Vernunft, dass sie das gefundene Geld mitnehmen soll, dass es die gierigen Nachbarn sowieso nicht verdient hätten, und dass sie nun endlich bekommt was ihr zusteht. Sie bestätigt sich im Selbstgespräch über ihr rechtschaffenes Verhalten. '*¿Me va afectar esto a estas alturas de mi vida? No. Siego siendo la misma.*' (0:29:51). Andererseits 'schläft' ihre Vernunft, denn sogar nach dem Tod zweier Menschen, nämlich dem des Einzelgängers Domínguez und jenem des

Hausverwalters Emilio, besteht sie immer noch auf ihrer Beute und riskiert weiterhin ihr Leben, was den Tod zweier weiterer Nachbarn zur Folge hat. Zum Showdown mit Ramona bringt sie schlussendlich die Grösse auf, sich von ihrem Verlangen nach dem Geld zu befreien. Lange Zeit hat die unwissende Vernunft alle monströsen Konsequenzen verkannt. Julia und die Nachbarn ließen sich vom Verlangen ohne Widerstand dirigieren.

Das Thema von Goyas *Capricho* Nr 12 ‚*A caza de dientes*‘, wo sich eine Frau überwindet und in den Rachen eines Erhängten greift, um an dessen Zähne zu kommen²¹, widerspiegelt so ein unwissendes Verlangen. Ihr Aberglauben verspricht ihr ein besseres Leben, darum stört sie das zwischenzeitlich unwürdige Verhalten nicht. Im 200 Jahre jüngeren Film *La comunidad* ist es die Nachbar-schaftsgemeinde, die über Jahre hinweg glaubt, ihr Leben verbessern zu können, wenn sie an die Ersparnisse eines ihrer Mieter gelange. Dazu intrigieren sie, stellen Überwachungen an und schmieden Pläne. Die zufällig hinzustossende Julia hebt den Schatz aus der Wohnung des Verstorbenen schließlich aus. Das wahrhaft Groteske ist aber die Unverhältnismäßigkeit. Gerade durch den Glauben an ein besseres Leben mit dem Geld, begeben sie sich in eine unwürdige Lage und erschweren ihr Dasein. Keiner der agierenden Personen leidet unter Hunger oder Obdachlosigkeit und dennoch dominiert die Geldgier



²¹ Sie will sie als Glücksbringer.



alle Lebensbereiche. Der alte Mann, der sich in Agonie und Panik über seine Geldsäcke beugt, wie auf Radierung 30 (*Porque esconderlos?*) zu sehen, ist das Ebenbild der Figur des verstorbenen Nachbarn in *La Comunidad*. Das *memento mori*-Motiv des Barock erfährt Rechtfertigung: viele ein Leben lang geglaubter Werte sind im Angesicht des Todes ungültig. Die Geldgier wirkt besonders im greisen Alter lächerlich. Die Verlustangst hält ihn im Leidens-kreislauf gefangen. Die lachenden Gestalten der Nr 30, die sich über den geizigen alten Mann lustig machen, sind durch Paquita

und Encarna in *La Comunidad* verkörpert. Paquita sagt belustigt '*¡Que tontería! ¡Miedo de nosotras!*' (0:47:41). Das Lachen der beiden ist wie auf Nr 30 zynisch. Sie hatten Missgunst und Aversionen gegen den verstorbenen Nachbarn gehegt, kein Mitgefühl. Dadurch



haben sie ihn zeit seines Lebens in die Ecke gedrängt. Ihre niederträchtige Attitüde entspringt der Unkenntnis ihrer eigenen Innerlichkeit. Ablehnung und Verlangen halten sie gefangen. Sie lachen über den Nachbarn, weil sie unbewusst wissen, dass sie genauso reagieren würden wie er. Die Betitelung Goyas '*Porque esconderlos?*' ist daher doppeldeutig. Einerseits hat der alte Mann zurecht Angst vor seinen Nächsten, sie wollen tatsächlich an seinen Besitz. Sie fragen nur aus Eigennutz, warum er ihn verstecken möchte, nicht etwas weil sie ihm helfen wollen. Andererseits lachen die Jungen ebenso zurecht über den Alten. Sie sind innerlich zwar selbst dem Geld verhaftet, die Angst des Greises ist aber dennoch lächerlich. Als Reaktion auf die Bedrohung des nahenden Todes bis zuletzt zu versuchen, möglichst viel an sich zu reißen, um ihn abzuwenden, ist fruchtlos. Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik*

erkennt das reaktionäre Denken, die Wurzeln Unwissenheit und Verlangen sind hier ausschlaggebend. Die Logik der Materialanhäufung greift im Angesicht des Entzugs aller Lebenskräfte nicht mehr.

4.2.2 Der Tod

Der nahende Tod ist für den Betrachter auch in Radierung 59 erkennbar. Eine hagere, fast nackte Gestalt wird von einer schweren Steinplatte erschlagen oder langsam erdrückt. Die Betrachter hocken auf dem Boden und sehen entsetzt zu. In der von Goya kritisierten Gesellschaftshaltung stellt der Tod eine unvorhersehbare Bestrafung dar. Er steht außerhalb der natürlichen Lebenswelt. Wenn er eintritt, keimen Panik und Hysterie.

Möglicherweise wird hier eine Transgression²² angetreten, wie sie oft Thema der Kunst ist (z.B. die Rückkehr der Mutter in Pedro Almodóvars Film *Volver*). Das Thema Sterben ist in den Köpfen mit großen Aversionen verbunden. Es kommt unerwartet und kann für die Lebenden wie für die sich in der Transgression befindlichen einen großen Schrecken bedeuten. Mit dem Zusatz ‚*Y aun no se van*‘ kommentiert der Maler nüchtern, wie Menschen sich gegen den Tod zu wehren versuchen. Die ganze Aussichtslosigkeit des Unterfangens ist im Bild ersichtlich. Es ist die



Entblößung der Vernunftswelt der aufgeklärten Bürger, die das Sterben nicht zu erklären vermag und aussen vor lässt. Der Tod wird verklärt, weil die Teleologie der Kosten-Nutzen-Rechnung nur die Logik des Zugewinns kennt. Der Verlust allen Materials inklusive jenem der Körperlichkeit kann so nicht schlüssig erklärt werden. Eine andere

²² Begriff für die Zwischenphase von Leben und Tod

mögliche Interpretation dieses Stückes ist, dass Menschen keinen geeigneten Weg finden können, um die Hindernisse des Lebens zu bewältigen. Die alltäglichen Hürden erdrücken sie. ‚*Y aun no se van*‘ bedeutet dann, dass sie es immer noch nicht geschafft haben, die Dunkelheit der blinden Reaktion zu verlassen.

Die Steinplatte ist in Rafaels Leben aus *Crimen ferpecto* Lourdes - sie erdrückt ihn, weil er keine Technik hat, mit ihr umzugehen. In Julias Leben in *La Comunidad* ist es der Geldkoffer - er erschwert ihre Existenz zusehends, weil sie nicht fähig ist, von ihm abzulassen. Menschen können also, obwohl sie von einer zentnerschweren Last bedrückt werden, nicht weichen, nicht von ihren Anhaftungen ablassen. Unwissenheit über die Gesetze von *Anicca* (Vergänglichkeit) und *Anatta* (Nicht-Selbst) treibt die Angst vor Verlust und Verletzlichkeit des Eigenen an. Das Leid wird multipliziert, worauf die Gesellschaftskritik mit grotesken Verzeichnungen antwortet.

Die Gestalten der Nr 59, die sich trotz der Destruktivität ihrer selbst gestellten Aufgaben nicht anders orientieren wollen, sind in *La Comunidad* bildlich wiederzufinden, als Julia durch die Wohnung des Verstorbenen flieht und die Nachbarn die Türe aus den Angeln stossen (1:28:36). Wie die Figur der Nr 59 gegen die Steinplatte stemmt sich Julia erfolglos gegen die Türe. Sowohl sie als auch die Nachbarn folgen dem Motto ‚*Y aun no*



se van‘ obwohl es für beide Seiten eine Erleichterung wäre, sich von der Pein der Gier nach dem Geld zu befreien. Bei Julia ist es Verlangen, das sie in die Situation bringt, während auf der anderen Seite der Türe die Nachbarn sogar von jahrelang aufgebauten Sehnsüchten angetrieben werden. Die Figuren in Goyas Radierung sind ihren Empfindungen ebenso verhaftet:

die Aversion gegen die Schmerzen verbietet ihnen eine aufrichtige Konfrontation mit dem Tod.

Bildlich eine ganz ähnliche Situation ist in *Crimen ferpecto* zu finden. Comisario Campoy dringt in das brennende Einkaufshaus ein und wird von einem umfallenden,

brennenden Schrank eingeklemmt (1:27:04). Hier steht das Überwinden eines Hindernisses anders im gesellschaftskritischen Fokus. Der Polizist ist ein Archetyp, der die selbstreinigende Kraft verkörpert, die niemals aufgibt. So wie unterdrückte Empfindungen immer wieder ausbrechen, so zwingt Campoy dem Plot seine letzte Wendung auf. Kurzfristige Hindernisse können ihn nicht davon abhalten. Er kann als aufkeimendes *Sankhara* nicht unterdrückt werden.



4.2.3 Schönheitswahn

Fälschlicherweise geglaubte Ideale einer kollektiv psychotischen Gesellschaft münden bei Goya²³ in absurde Verhaltensweisen. Die Ich-Bezogenheit und speziell der Schönheitswahn werden in den *Caprichos* u.a. in Nr 55 thematisiert. Eine alte Frau ist zu sehen. Sie betrachtet sich im Spiegel beim Zurechtmachen und nimmt diesen Vorgang offensichtlich ernst. Die übrigen Frauen sind erheblich jünger und sehen ihr dabei zu. Ob sie die Alte bewundern, oder sich über den vergeblichen Versuch sich trotz fortgeschrittenem Alter attraktiv erscheinen zu lassen lustig machen, ist uneindeutig. Die Frau ganz rechts sieht zum Himmel. Wenn die *subscriptio* gelesen wird, bekommt dieser Blick Bedeutung: ‚*Hasta la muerte*‘. Das *obscuritas* Stilmittel erlaubt die Entschlüsselung des Bildinhaltes mit dem Text (vgl. Aichinger 2006. S.329): Die ältere Frau ist in der Unendlichkeit der Selbstverliebtheit ebenso gefangen wie die jungen Mädchen. Sie werden das leidvolle Verhalten niemals ablegen



²³ Wie bei anderen Künstlern grotesken Stils (siehe Punkt 4.2.9)

können. Darum blickt eine der Frauen fragend zum Himmel. Eine übergeordnete Macht solle sie aus dem Kreislauf befreien. Dass die Hauptfigur trotz nahendem Tod nicht daran denkt, ihre Prioritäten neu zu ordnen, wird nicht explizit bewertet, man kann aber davon ausgehen, dass Goya ihr mangelnde Spiritualität unterstellt. Eine andersartige Interpretation im Sinne von erwiesenem Respekt für derartige Würde und Mut in hohem Alter ist möglich, tritt aber in den Hintergrund. Der Maler diagnostiziert implizit die Leidenswurzeln Verlangen - sie will geliebt werden, und Unwissenheit - Schönheit ist kein erstrebenswerter, dauerhafter Wert.

Ihre Entsprechung findet die Radierung Nr 55 in *Crimen ferpecto* in Rafael. Er inszeniert seine Persönlichkeit, wie z.B. der Anfangsmonolog beweist:

'Soy un hombre elegante que sólo pretende vivir en un mundo elegante. ¿Es pedir demasiado? Mientras tanto prefiero no tener nada a vivir rodeado por objetos vulgares.' (0:03:42)

Rafael will die wahre Gesetzmässigkeit der Welt gar nicht erforschen. Er möchte vielmehr die 'schlechten' Aspekte ausklammern und die 'guten' für sich beanspruchen. Die Ereignisse, die daraufhin seinen Plan für eine perfekt gestaltete Welt durchkreuzen, ändern seine Wertstrukturen zunächst nicht. Eleganz und Image bleiben Prioritäten, wie etwa das Versteckspiel in der Geisterbahn am Jahrmarkt beweist (0:57:40). Er kann nicht akzeptieren, dass Lourdes Realität für ihn geworden ist und will partout nicht mit ihr gesehen werden. Er entgleitet in die Schizophrenie. Im brennenden Einkaufshaus erklärt er Lourdes später mit ihrer Hässlichkeit den Lauf der Dinge. Für ihn sind unansprechende Optik und Erfolg einfach unvereinbar. Die Ursache für die hier implizite Kritik ist Unwissenheit: Schönheit und Hässlichkeit dürfen nicht zu reaktionärer Bejahung und Verneinung führen. Sonst bestimmen tierische Instinkte das Denkschema, weil man wie Rafael in die Abhängigkeit der Triebe gerät. Er will die perfekte genetische Partnerschaft, obwohl er keine Nachkommen wünscht. Es ist das dahinter verborgene Verlangen, dass de la Iglesia wie auch Goya zur Kritik bewegen. Die alte Frau der Radierung 55 wie auch Rafael wollen Anerkennung, Ruhm und Wohlgefallen von herausragenden Geschlechtspartnern. Sie sehnen sich nach

Beständigkeit, die in diesen Pseudowerten nicht zu finden ist. Gesellschaftskritik beanstandet derartiges Verhalten, da es Leiden erzeugt.

4.2.4 Die Ausgegrenzten

Auch komplexere Inhalte der *Caprichos* haben im aktuellen Spanien nach wie vor Gültigkeit. Auf Radierung Nr 50 ‚*Las chinchillas*‘ wird ein typisches Beispiel der Multiplikation des Leidens augenscheinlich. Anstatt den psychisch Kranken einen Sonderstatus einzuräumen werden sie wie Kriminelle behandelt, in Zwangsjacken



gesteckt und von blinden Instanzen gepflegt. Personen in psychischen Ausnahmezuständen verstossen gegen kollektiv internalisierte Normen. Sie beschreiten unverständliche Wege. Die Reaktion der Gesellschaft ist, wie die des Einzelnen, wenn er etwas im Inneren

nicht versteht, zu allererst Unterdrückung. Die Aversion gegen oberflächliche Misslichkeiten führt zur ungerechtfertigten Ausgrenzung wertvoller Persönlichkeiten. Die Chinchillas²⁴ haben als gesellschaftliche Autoritäten wie die Esel Goyas (siehe 4.2.6 *Pseudowerte*) keinen Einblick in die Kausalität von Ursache und Wirkung und verrichten ihre Arbeit blind. Die Radierung kann analog zur Situation Charlys in *La Comunidad* gedeutet werden. Charly sagt ständig ‚¡*La fuerza está conmigo!*‘, aber er ist der einzige, der daran glaubt. Die Nachbarschaftsgemeinschaft grenzt ihn aus. Seine Qualitäten bleiben unerkannt. Da er es schafft in seiner eigenen Welt zu leben, wird er nicht in den animalischen Strudel von Unwissenheit und Verlangen, den die *Comunidad* prägt, hineingezogen. Er macht durch den gesamten Film den Eindruck pflegebedürftig

²⁴ Eigentlich südamerikanische Nagetiere.



zu sein, wie die Patienten auf *Capricho* 50. Ein Beispiel ist die inszenierte Party, in der seine Mutter Dolores seine Nahrungsaufnahme reguliert und ihn bevormundet (0:46:50). Die Sequenz in der er sich einsperrt, um zu masturbieren ist ebenso exemplarisch:

Dolores: Charly, ¡abre la puerta ahora mismo cochino!, que ya sé que haces cuando te encierres, ¡indecente! (0:42:18)

Dolores beschimpft Charly als obszön, weil er sich sexuell befriedigt. Sie verlangt die Unterdrückung seines Verlangens. Dabei projiziert sie das Ärgernis über die Unfähigkeit mit ihrem eigenen Verlangen umzugehen auf ihn. Ihr ist keine Alternativlösung als die Verschiebung durch Unterdrückung bekannt. In dieser Sackgasse wird sie zur Person, die die Charakterbeschreibung im Dvd-Menü als *amargada y estridente* (Iglesia 2000), also frei übersetzt als lauthals verbittert beschreibt. Sie ist die blinde *Chinchilla*, die gegenüber ihrem eigenen Inneren ahnungslos ist, hingegen nach aussen schnell verurteilt. Im Schlussteil des Films erweisen sich Charlys Fähigkeiten als grob unterschätzt. Er ist der einzige der *Comunidad*, der den Toto-Gewinn des Verstorbenen am Ende für sich verbuchen kann. Implizit setzt der Regisseur Charly als objektiv beobachtenden, wenn auch streckenweise lächerlich gezeichneten Charakter über die vom Verlangen getriebenen, animalischen Nachbarn. Ihre Aversionen gegen die Eigenschaften Charlys kosten sie die Beute, der sie so lange Jahre nachgejagt waren. In den Berechnungen ihrer Vernunft hatte Charly immer falsch gelegen. Er hatte das Spiel der makellosen Fassade nicht beherrscht und gegenüber der *Comunidad* den Eindruck der dumpfen Ziellosigkeit

erweckt. Sie beschimpfen ihn als zurückgeblieben und verprügeln ihn. Er spielt indes den Dummen nur und hat damit Erfolg. *'Me haré el tonto como siempre, confía en mí, ¿vale?'* (1:31:33) sagt er in einem kritischen Moment. Er kann die blinden Vorurteile der anderen zu seinem Vorteil nutzen. Dolores bringt ihre Aversion gegen Charly eindeutig zum Ausdruck, als sie ihn am Dach des Hauses am Boden liegend vorfindet. Sein Vater hätte recht gehabt, als er zu seiner Geburt meinte *'Ahogarte en la bañera, nada más había que hacer.'* (1:32:40) Die Eltern hatten sich durch die Geburt Charlys offenbar eine Art Prestigeobjekt erhofft, das ihnen Freude bringen sollte. Als sie bemerken, dass er die Ansprüche nicht erfüllen kann, wird deutlich wie sehr sie ihrem Verlangen ausgeliefert sind. Die inhumane Ablehnung seitens der leiblichen Mutter, die ihrem eigenen Sohn das Lebensrecht abspricht, radikalisiert die animalische Verzeichnung der Figuren der *Comunidad*. Sie nähern sich dem Monströsen an (siehe Punkt 4.2.9).

4.2.5 Aberglaube

Álex de la Iglesia verfügt im Medium Film über die technische Möglichkeit eine Thematik - wie z.B. jene des Kaufhauses in *Crimen Ferpecto* - von vorne aufzurollen, zuerst das Klischee darzustellen, es danach zu sezieren und am Ende den Bogen zwischen Realität und Vorurteil zu spannen. Francisco de Goya hat nur einen einzigen Moment, um in seinen Bildern eine gesamte Geschichte zu erzählen. Das gesteht den einzelnen Bildelementen, die im Gegenzug ausführlicher betrachtet werden können, einen Anstieg an Bedeutung zu. Dem Text und den Konnotationen der einzelnen Wörter kommt ebenfalls stärkere Gewichtung zu. Sie steigern die Vielschichtigkeit des statischen Werkes. Aus dem Darstellen im Bild wird Erzählen im Film, der Zuschauer muss dabei selbst die zugrunde liegende Handlung verstehen und vervollständigen (vgl. Hickethier 2001. S.55). Der etwa durch Perspektivenwechsel erzielte Effekt der Vielschichtigkeit - wir folgen in *Crimen ferpecto* abwechselnd Rafaels Gedanken und



sehen seine Lebensumstände ohne Kommentar - geschieht bei Goya durch die Dauer der Betrachtung und den sich dabei entfaltenden Interpretationsmöglichkeiten. Abbildung 52 der *Caprichos* erzielt so einen Effekt: ein Geist erschreckt eine junge Frau. Durch die Inschrift ‚*Lo que puede un Sastre*‘ erkennt der Betrachter, dass es sich offensichtlich um den Scherz eines Schneiders handelt, der ein Leintuch um einen Baum gehängt hatte.²⁵ Am Ende bleibt der Eindruck die Entstehung eines Aberglaubens beobachtet zu haben. Hier kann Goya die Vorteile der Bildrezeption nutzen. In wenigen

Augenblicken wird sich der Betrachter der Allegorie auf den Aberglauben gewahr, de la Iglesia benötigt für die Vermittlung dieser Essenz eineinhalb Stunden Erzählzeit. Goya schafft es das Nicht-Greifbare im Bild verständlich zu machen. Sein Bild behauptet und beweist die Existenz von etwas Abwesenden, nämlich die Wirkweise des Aberglaubens. Das macht seinen Zauber aus (vgl. S.43). Diese Realitätsabbildung erzeugt einen Schock beim Betrachter, ähnlich der Wirkung des Fotos, das Ungeschautes und Vergängliches abbilden kann (S.45). Im Film stehen andere Möglichkeiten zur Verfügung. Hickethier beschreibt den Wandel von der Statik des Bildes zur Dynamik im Film so:

Das Bild (als stehendes Bild) erscheint traditionell als eine ortsgebundene, zeitlose Organisation der Dinge. Es zeigt und präsentiert etwas. Das Präsentative wird über das Zeigen von Bewegungen performativ. Die Performanz ist ein grundlegender Bestandteil der audiovisuellen Medien Film und Fernsehen. Als eine Organisation eines Geschehens in der Zeit wird auch das Erzählen verstanden. In den audiovisuellen Medien hat sich dieser Gegensatz zu einer neuen Form bildhaften Erzählens und

²⁵ Das *obscuritas* Stilmittel (vgl. Aichinger 2006. S.329; siehe 4.2.3 Schönheitswahn)

des narrativen Zeigens verbunden. Das Erzählen hat sich durch den Gebrauch von Bildern verändert, und die Bilder sind durch das Erzählen andere geworden. (2001. S.42)

Der Film kann das Kontinuum des Lebens mit seinem Bilderfluss bezeugen, das ist der größte Unterschied zum Bild (vgl. S.45f). Das perfekte Kaufhaus in *Crimen ferpecto* wandelt sich im Verlauf des Plots facettenreich zum Vorhof der Hölle und etabliert sich gegen Ende wieder als neutraler Ort. De la Iglesia vollführt mit anderen Mitteln dasselbe wie Goya in der Radierung 52. Er deckt einen Aberglauben auf. Zu Beginn, während der Exposition, wird die Lebenswelt Rafaels geschildert, mitgeliefert bekommt der Zuseher seine Philosophie der Eleganz und seine Attitüden - '*Si veo algo que me gusta lo cojo.*' (0:04:45). Ganz eindeutig gibt es in der Lebenswelt Rafaels einen Aberglauben: den Glauben an Fortschritt durch Anhäufung, das unbewusste Klammern an Material, den Glauben an ein währendes 'gutes' Oben und ein 'schlechtes' Unten in der Hierarchie der Gesellschaft. Allmählich, im Verlauf des Films, werden diese Strukturen der Wahrnehmung aufgeweicht. Nach dem Wendepunkt, als Lourdes immer mehr und mehr die Kontrolle über die Entscheidungen in den Abteilungen der Etage der Damenbekleidung übernimmt, überrascht ihn zunächst ihre Strategie: Sie engagiert deutlich unattraktivere Verkäuferinnen und trotzdem steigt der Verkauf um 20% (0:50:13). Rafaels Moral gerät zusehends ins Wanken. Nach dem großen Showdown sieht man die Größenverhältnisse der Hauptcharaktere vollends umgekehrt. Der sich anfangs ständig im Aufwind befindliche Rafael stürzt in den Liftschacht, während Lourdes den Gipfel der Modewelt erklimmt. Die Moral der Geschichte wird auf der von unten gefilmten Seitenwand des Kaufhausturmes großflächig plakatiert: '*Triunfa la Moda Payaso!*' (1:34:24). Rafael und die Zuseher sehen nun aus der demütigen Untersicht²⁶ wie sich der Triumph der Clownsmode vollzogen hat. Die ursprünglichen Parameter des Erfolgs, an die er



²⁶ Oder Froschperspektive (vgl. Hickethier 2001. S.61): das Gezeigte wird erhöht.

geglaubt hatte, sind aus den Verankerungen gehoben. Unterstrichen wird dieser Sieg durch die schwarze Pfütze, die Rafael ins Gesicht spritzt, als Lourdes das Geschehen in einer eleganten Limousine verlässt (1:32:52). In beiden Fällen, der performativen Narration im Film und der zeitlosen Darstellung im Bild, wird der Aberglaube entblösst. Das Volk betet einen verkleideten Baum an, sowie Rafael, der in Eigendefinition sagt *'Soy el sacerdote de un templo pagano y vivo rodeado de mis fieles.'* (0:07:09), zu unrecht vergöttert wird. Beide Figuren entpuppen sich am Ende als gefallene Götzen. Der Glaube an ihre Überlegenheit war haltlos. Der Scherz des Schneiders am Baum ist eine Allegorie auf den Sieg der Mode von Lourdes, die mit ihren Zirkusclowns einen Witz aus der gängigen, elitären Fashion-Welt macht. Die Menschen wissen nicht, dass sie ihr inneres Verlangen nach einer einfach geregelten, verständlichen Welt nach aussen transportieren und dort ihre Götzen errichten. Die Gesellschaftskritik gibt in beiden Fällen den Ansporn zur Auflösung der Unwissenheit.

4.2.6 Pseudowerte

Thematisch an den Aberglauben anknüpfend ist der Glaube an Pseudowerte in der Eselsfolge Inhalt der Kritik Goyas. Der Esel steht metonymisch für Dummheit. Auf Radierung Nr 37 versucht ein Eselslehrer einem Eselsschüler ebensolche unsinnigen Inhalte zu vermitteln. Die Bildunterschrift *'Si sabrá mas el discipulo?'* kann verschieden interpretiert werden. Ob der Schüler mehr weiß als der Lehrer? Wird er nach dem Unterricht mehr wissen als zuvor? Es handelt sich um rhetorische Fragen. Jene Gesellschaftsgruppe, die am meisten von sich überzeugt ist und am tatkräftigsten die eigene



moralische Überlegenheit proklamiert, wird in den *Caprichos* zielsicher als Esel dargestellt. Der Titel ergänzt und bekräftigt hier den Bildinhalt. Gemeint sind der Adel, ein gewisser Teil der herrschenden Klasse und andere angesehene Zünfte. Die Gestalt des Esels wird trotz augenscheinlicher Dummheit oft als intellektuelle Autorität akzeptiert. Er kann nichts wichtiges vermitteln, trotzdem ist er Lehrer. Das macht auch seine Schüler zu Eseln. In diesem Punkt widerspricht Goya vielen seiner Zeitgenossen. Die Aufklärung preist die Verfügbarkeit von Wissensübermittlung allein als Erfolg. Für Manuel José Quintana etwa ist die Druckerpresse um 1800 der lang ersehnte Ausweg aus der Dunkelheit.²⁷ Goya jedoch entlarvt das mit Nachdruck erzwungene Bücherwissen als sinnentleert. Dem gelehrigen Doktor auf Blatt 40 fällt folgerichtig nur die Frage nach der Art des todbringenden Übels aber keine wirksame Bekämpfung der Ursachen ein (*'De que mal morira?'*). Der Eselsnachkomme ist in Nummer 39 ebenso sinnentleert stolz auf seine Eselsvorfahren. Das porträtierte Maultier auf Radierung 41 lässt sich hochmütig mit Perücke porträtieren. Die letztgenannte Abbildung trägt den Titel *'Ni más ni menos'*: das Hochhalten sinnloser Werte erhebt sie nicht zu Wahrheiten, selbst wenn sie gerahmt und vergoldet werden.

Eine weitere Persiflage auf scheinhafte Edelsinnigkeit bietet die Nr 38. Hier lauscht ein Esel der Musik eines Affen. Sie interessiert ihn nur, weil er glaubt mit der Vortäuschung der Hingabe in der Elite besser aufgenommen werden zu können, zumal der Affe die Gitarre verkehrt herum hält. Dieser Teufelskreis funktioniert. Durch gesellschaftliche Legitimierung falscher Eigenschaften kann der Doktor der Nr 40 praktizieren, der Nachkomme der Nr 39 stolz sein und der Gemalte auf Nr 41 so selbstverliebt dasitzen. Die Darstellung der demütigen Huldigung der Weisheiten eines Papageis in Nr 53 (*'Que pico de oro!'*) ergänzt die Kritik an inhaltloser Wissensvermittlung nach demselben Muster. In Nummer 42 kulminiert die sinnlose Hingabe an Eselsinhalte. Menschen müssen die Esel tragen, weil sie es nicht mehr vermeiden können - *'Tu que no puedes.'* Der Ayala-Kommentar sagt hierzu:

²⁷ Er schrieb *A la invención de la Imprenta*, eine Ode an die Druckertechnik (1969).

Las clases útiles de la sociedad llevan todo el peso de ella, o los verdaderos burros a cuestras. (zitiert nach http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C42p.html)²⁸

Die Konsequenz der fälschlich geglaubten Werte ist zusätzliche Last. Die Bürger haben durch unwissende Unterstützung illegitimer Mächte ihre eigene Unterdrückung vorangetrieben. Archetypisch interpretiert sind die Esel innere Sankharas. Sie sind Ursache des Leidens, weil immer wieder auf sie reagiert wird und sie dadurch Rechtfertigung erfahren. Der Prado-Kommentar fragt: '*¿Quién no dirá que estos caballeros son caballerías?*' (zitiert nach http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C42p.html)²⁹ Schuldlos sind die Unterdrückten nicht. Sie schaffen es nicht ihren unbewussten Geist zu bändigen und werden in der Folge von ihm gequält.

In *La Comunidad* wird Wertevermittlung und Erziehung unter ähnlichen Vorzeichen wie in den *Caprichos* dargestellt. Charly und Armandito wachsen im Umfeld der Gier und Doppelmoral auf. Aber auch die Erwachsenen leiden unter der Konditionierung durch die Gesellschaft. Ricardo, der Freund der Hauptperson Julia, ist von Selbstzweifeln geplagt, weil er sich nur über seine Arbeit definiert. Dies ist in der Sequenz, in der Julia und Ricardo über ihre Wünsche und Ziele philosophieren, gut ersichtlich. Das Einstellungsprotokoll (vgl. Hickethier 2001. S.39) von 0:29:51 bis 0:33:48:

Bild	Tonspur	Zeit
Halbnah: Julia steht in der Küche und raucht. Mit ihrer Mimik und Gestik bestärkt sie sich in ihrem Monolog. Als es läutet, sieht sie erschrocken zur Tür.	<i>Julia: ¿Me va afectar esto a estas alturas de mi vida? No. Siego siendo la misma. Millonaria, pero la misma</i> (es läutet)	0:29:51
Detail: Julias Hände packen das Geld in Müllsäcke	(es läutet weiter); aufgeregte Streichmusik	0:30:03
Detail: Julias wirft die Müllsäcke in den Schrank und sie schließt die Türe	(es läutet nachdringlicher); weiter Streichmusik	0:30:10

²⁸ *Die nützlichen Klassen tragen auf ihren Schultern die wahren Esel, nämlich die ganze Last der Gesellschaft.* (Übersetzung zitiert nach Kaulbach 2003. S.34)

²⁹ *'Wer würde nicht sagen, daß diese Reiter Esel sind?'* (zitiert nach Kaulbach 2003. S.34)

Bild	Tonspur	Zeit
Nah: Julia öffnet die Türe, Ricardo tritt herein. Seine Kleidung ist zerrissen und sein Gesicht verwundet. Julia greift Ricardo zärtlich ans Kinn Julias resignative Intonation und Mimik zeigen, dass sie das erwartet hat. Ricardo reagiert aufgebracht und laut. Ricardo macht ein schmerz erfülltes Gesicht als ihn Julia berührt. Mit beiden Armen gestikuliert er und schreit, Julia schreckt zurück	<i>Julia: ¿Qué haces aquí?</i> <i>Ricardo: ¿Qué pasa? ¿No quieres verme?</i> <i>Julia: No. Quiero decir sí. Pero como me has dicho que ibas a casa</i> <i>Ricardo: Si quieres me voy.</i> <i>Julia: No digas tonterías. ¿Qué te ha pasado?</i> <i>Ricardo: Nada, se acabó la discoteca.</i> <i>Julia: ¿Te han echado?</i> <i>Ricardo: No, ¡joder! ¡Me fui yo! ¿Porqué siempre tienes que pensar que me echan de los sitios? (...) He durado dos días, soy el rey de las gorilas de discoteca</i> <i>¡Soy King Kong!</i>	0:30:16
Halbnah: Beide sinken auf die Couch Julia wendet sich ins Profil zu Ricardo	<i>Ricardo: El gran gorila gilipollas.</i> <i>Julia: ¿Quieres una cerveza?</i> <i>Ricardo: Vaya, ¿tenemos cervezas y todo?</i> <i>¿Qué pasa? ¿Nos hemos instalado aquí definitivamente?</i>	0:30:51
Gross: Julias Gesicht strahlt	<i>Julia: Oye, Ricardo, ¡escúchame! Tengo algo muy importante que decirte.</i>	0:30:59
Halbnah: Ricardo spricht frontal zur Kamera, Julia ist ihm zugewandt Ricardo nimmt die Fernbedienung	<i>Ricardo: No, no, no esta noche no. No quiero saberlo. Si es un disgusto, mañana</i> <i>J: No es un disgusto, es todo lo contrario.</i>	0:31:02
Nah: Julia senkt den Kopf. Man kann ihr tief in die Augen sehen. Sie lächelt.	<i>J: Imagínate que de pronto ocurre algo que lo cambia todo, pero todo. O sea, ¡todo! Un golpe de suerte.</i>	0:31:06
Nah: Ricardos Kopf Ricardos Augen und Stimme zeigen Schmerz	<i>R: Julia, ¡mírame! ¿Estoy yo para golpe? No tengo nada. Me han pegado, me han humillado, me siento ridículo. Así que no prefiero imaginarme nada.</i>	0:31:12
Halbnah: die beiden auf der Couch. Julia knöpft verschmitzt grinsend die Jacke auf	<i>J: Vale, si no quieres saberlo, lo dejamos. (Fernseher läuft im Hintergrund)</i>	0:31:25
Detail: TV-Gerät im Zimmer und Schnitt direkt in die Sendung. Schneller Einstellungswechsel. Ein Insert sagt: <i>La velocidad no es la droga más fuerte.</i> Zwei Einstellungen später folgt: <i>Es el dinero.</i>	Basslastige, elektronische Musik Danach bleibt ruhige Orchestermusik im Hintergrund der Sequenz	0:31:28
Halbnah: beide auf der Couch. Julia grinst, Ricardo ist eingesunken und macht ein leiderfülltes Gesicht. Er seufzt.	<i>J: ¿A ti qué te gusta más, el Rover o el Mercedes? Yo creo el Mercedes, ¿no? Tiene como clase, es elegante.</i>	0:31:42
Nah: Ricardos Kopf. Mimik abschätzig	<i>R: Sí, es cojonudo. Espero morirme y reencarnarme en hijo de puto y tener uno</i>	0:31:47

Bild	Tonspur	Zeit
Halbnah: Beide auf der Couch. Ricardos Augen und Gesicht sind verbittert Ricardo verzerrt sein Gesicht vor Schmerz Julia schaut frustriert	<i>R: En esta vida tú e yo no vamos a poner el culo en un asiento de estos ni de coña. Al menos que cojamos el taxi de Pesadas. El mamón ... que tiene un Mercedes.</i> <i>J: Lo que me preocupe es que todo esto te está destruyendo el carácter</i>	0:31:51
Nah: Ricardos Kopf	<i>R: Eso que no tengo carácter. Tú lo dices siempre.</i>	0:32:01
Nah: Julia im Profil. Ricardo ist unscharf im Vordergrund	<i>J: Lo que no tenías antes era esa amargura.</i>	0:32:03
Nah: Ricardo ist zornig Er schreit	<i>R: Vaya, ahora resulta que soy un amargado. ¿Es eso lo que me estás llamando? ¿Amargado? ¡De puta madre! Y tú, ¿qué? Todo el día mirándome por encima del hombro.</i>	0:32:06
Nah: Julia wendet sich ihm empört zu	<i>J: ¿Cómo?</i>	0:32:13
Nah: Ricardos Kopf Ricardo spricht in nachäffender, hoher Stimme	<i>R: Sí, no te hagas la ofendida. Reprochándome siempre lo poco que me aguanta la gente. ¿Que pasa, te han echado?</i>	0:32:14
Nah: Julia richtet sich auf und schaut ernst	<i>J: Pero, ¿qué estás diciendo?</i>	0:32:20
Nah: Ricardos Kopf	<i>R: Lo que oye.</i>	0:32:22
Nah: Julia spricht aufgerichtet zu dem zusammengesunkenen Ricardo	<i>J: Mira Ricardo, estás cansado, las cosas no te van bien y lo ves todo negro. Pero eso no te da derecho ponerte borde.</i>	0:32:23
Nah: Ricardos Kopf, er kneift die Augen zusammen und spricht mit zischender Stimme	<i>R: Durante años aquí el borde ha sido el que ha sacado esta historia a flote, no sé si lo sabes.</i>	0:32:30
Nah: Julia spricht aufgerichtet	<i>J: Pero, ¿qué historia?</i>	0:32:33
Nah: Ricardo kneift das Gesicht zusammen und spricht das letzte Wort mit Nachdruck des Nackens	<i>R: Lo nuestro, nuestra relación. Las facturas, el alquiler, todo.</i>	0:32:34
Nah: Julia spricht aufgerichtet Sie will aufstehen	<i>J: Bueno, mira, vámonos a la cama y mañana hablamos de todo eso.</i>	0:32:40
Nah: Ricardo reisst sie zurück, er kneift die Augen zusammen und spricht eindringlich. Seine Stimme steigert sich ihm Hohn mit seinen Emotionen	<i>R: Antes vivíamos de mi sueldo no había problema, pero ahora yo me quedo cargado. Tú te pones a trabajar en la inmobiliaria y aprovechas cualquiera oportunidad para restregarme la mierda. Para que quede bien claro que tú eres la que manda ahora. ¿qué crees? ¿que no me de cuenta?</i>	0:32:46
Nah: Julia ist im Hintergrund scharf zu sehen, während Ricardo gestikuliert	<i>R: ¡Cenita romántica, belita!</i>	0:32:57

Bild	Tonspur	Zeit
Nah: Perspektive über die Schulter Julias in Ricardos mitleidiges Gesicht. Er spricht laut und steigert sich.	<i>R: Bueno, pues a mí me va mal. Me va como el culo. Yo no puedo comprar ni un Audi ni un Mercedes. ¡No puedo! ¿¡vale!?</i>	0:33:58
Nah: Blick an Ricardos Kopf vorbei aus der Untersicht auf Julia. Sie blickt abschätzig auf ihn herab.	<i>J: Te iba a dar una buena noticia. Pero se me están quitando las ganas, te lo juro por dios, Ricardo.</i>	0:33:04
Nah: Über die Schulter Julias in Ricardos Gesicht, seine Augen sind geschlossen.	<i>R: A mí también me están quitándose las ganas ... pero de estar aquí.</i>	0:33:09
Nah: Julia im Profil. Ricardo beugt sich zu ihr herunter und spricht zu ihr.	<i>J: ¿Adónde vas? R: A casa. ¿Sabes porqué no quiero quedarme en este piso? Porque es exactamente lo que no vamos a tener nunca. Y tú no te das cuenta.</i>	0:33:11
Halbnah: Ricardo zieht seinen Mantel an und spricht mit selbstmitleidigem Gesicht. Julia taucht hinter ihm auf. Sie blickt ernst und sensibel. Ricardo dreht sich um, man sieht ihn von hinten	<i>R: Yo no puedo ni soñar con una casa como ésta ni con un coche como ése ni con una tía como la del anuncio. J: Claro, y te tienes que confirmar con alguien como yo. R: Yo no he dicho eso. J: Acabas de decirlo. Y te salió del alma.</i>	0:33:22
Nah: Ricardo spricht laut und leicht nach vorne geneigt. Als er fertig ist dreht er sich um und geht. Man sieht Julia von hinten über die Schulter	<i>R: Bueno, pues, sí. Yo me tengo que confirmar contigo y tú conmigo. ¿Y qué? Por lo menos reconozco mis límites y no me paso la vida esperando un golpe de suerte como tú.</i>	0:33:35
Nah: Julia von hinten, Ricardos wütende Gesichtszüge von vorne	<i>J: Ricardo. R: ¿Qué?</i>	0:33:45
Nah: Julia spricht deutlich zu Ricardo (von hinten zu sehen), schiebt ihn aus der Türe und schlägt sie zu. Sie dreht sich um und sieht mit glasigen Augen geradeaus an der Kamera vorbei.	<i>J: No sabes hasta que punto cabes de meter la pata.</i>	0:33:48

Julia lernt in dieser Sequenz, inwieweit Ricardo von seinen Aversionen und seinem Verlangen beherrscht wird und trifft eine wichtige Entscheidung. Sie lässt sich sein selbstmitleidiges, unwissendes Verhalten nicht gefallen und nutzt seine Ausfälligkeiten, um ihn just zu dem Zeitpunkt, als sie unerwartet plötzlich reich wird, aus ihrem Leben zu verbannen. In der ersten Einstellung des Protokolls, kurz bevor Ricardo zur Wohnung kommt, steht sie in der Küche und raucht. Die Erkenntnis, soeben 300 Millionen Peseten³⁰ gefunden zu haben, steigt ihr zu Kopf. Sie fragt sich, ob sie dieser Fund auf diesem Level des Lebens noch beeinflussen könnte (0:29:51). Um sich zu

³⁰ Das sind über 1,8 Millionen Euro.

bestätigen, antwortet sie sich selbst und redet jegliche Gefahr davon. Die Bildsprache aber widerspricht mit einer Modifikation (vgl. Hickethier 2001. S.108). Sie raucht unablässig eine Zigarette nach der anderen, tritt sie sogar mit dem nackten Fuss aus (0:29:23), ist zittrig in Stimme und Gestik. Nur für den einen Moment der Einstellung ab 0:29:51 macht sie für sich und die Zuseher einen souveränen Eindruck. Das Läuten an der Tür kündigt aber den neuerlichen Zusammenprall der realen Welt mit dem geschützten Bereich an. Sofort sinkt sie - symbolisch für den Realitätsschock - durch das Bild auf den Boden und sammelt hektisch die verstreuten Geldbündel in Müllsäcke ein, die sie in einem Wandschrank verstaut. Spannungsgeladene Streichmusik untermalt die für den Eintritt in die Realität notwendige Metamorphose. Julia öffnet die Türe und Ricardo kommt herein. Sein Auftreten als geschundener Arbeitssklave mit zerrissener Kleidung und verwundetem Gesicht kontrastiert mit der edlen Einrichtung des Raums. Ebenso treten die dunklen Farben seines Anzugs und seiner Haare visuell in Opposition zur leuchtenden Julia im rosa Kostüm. Er stöhnt und seufzt fortwährend, obwohl er nach anfänglicher Abwehrhaltung liebevoll umsorgt wird. Sein fehlender Gleichmut wird ersichtlich, als er nach der Frage, ob er gefeuert worden sei, erheblich lauter wird und schimpft (0:30:16). Der reaktionäre Umgang mit seinen Empfindungen ist deutlich. Ricardo findet es wichtig, dass er es war der gekündigt hat. Julias Kommentar löst Aversionen bei ihm aus, weil er negativ dargestellt wird. Sein Ego soll nicht durch ein beschädigtes Image weiter angekratzt werden. Selbstmitleid und Schmerz bestimmen seine Mimik. Als Höhepunkt des Ausdrucks seiner Gefühlslage fährt der schwer atmende Ricardo mit beiden Armen hoch und schreit '*¡Soy King Kong!*' (0:30:16). Julia schreckt sich und sinkt auf das Sofa. Es macht den Eindruck als fiele sie durch das Bild, wie zuvor als sie das Läuten an der Tür vernahm. Das suggerierte freie Fallen durch den Raum spiegelt das Verhältnis Julias zu Ricardo wider. Er beklagt sich fortwährend und lädt alle Lasten bei ihr ab. Als er das auch noch lauthals schreiend tut, ist der Zeitpunkt für seine Freundin gekommen. Sie 'löst sich in Luft auf' und verschwindet im Angesicht seiner Verhaltensweise unter dem Bildrand. Kurzfristig verblasst sie im Schatten seiner Silhouette. Das aufgeblasene und gekränkte Ego, das aus Ricardo temporär eine mächtige Figur macht, vergeht aber bereits in der nächsten Einstellung. Er sinkt in die

Couch und ist dort im Verlauf des Gesprächs in der vertikalen Bildmitte zu sehen. Julia sitzt aufrecht mit dem Kopf über der Bildmitte; so wird ihre Überlegenheit dargestellt. Wenn Ricardo gross ins Bild kommt übernehmen wir mit der Kamera Julias leichte Aufsicht, wenn Julia spricht sehen wir in der Untersicht mit ihm zu ihr auf. Im Gespräch lässt er sich nicht dazu überreden, sich die guten Nachrichten anzuhören. Immer bleibt seine Mimik der strahlenden Julia entgegengesetzt. Er greift zur Fernbedienung und schaltet den Fernseher ein. Auf die Hinweise eines möglichen Glücksschlags antwortet er mit *'No tengo nada'* (0:31:12). Diese Aussage ist bezeichnend für Ricardos Charakter. Er hat eigentlich alles: Er sitzt auf einer komfortablen Couch und seine attraktive Freundin will ihm Getränke servieren. Aufgrund seiner tiefen Aversionen merkt er aber nicht, dass seine Gegenwart das Selbstmitleid nicht rechtfertigt. Die neue Realität des Geldkoffers offenbart sich ihm nicht, weil er seinen Reaktionen zu sehr verhaftet ist. Er kann ausschließlich nur sein Leid wahrnehmen. Julia öffnet ihr Jackett und lächelt verschmitzt (0:31:25). Sie befreit sich nun metaphorisch aus dem beengenden Raum, der durch ihr alleiniges Wissen um das Geld entstanden war. Sie teilt durch die Position der identifikatorischen Nähe diese Information mit dem Zuseher (vgl. Hickethier 2001. S.131), nicht aber mit Ricardo. Als Beobachter sieht man die beiden jetzt deckungsgleich zur Bildachse (vgl. 2001. S.64f) und verfolgt das Gespräch. Sie widmen sich dem Fernseher. Dieser kommt in einer Gross-Einstellung ins Bild (0:31:28). Plötzlich wechselt der Erzählmodus vollständig in eine fiktive Autowerbung, die im TV läuft. Die Irritation des Zusehers steigert die Aufmerksamkeit abermals. Durch den erblickten Blick (vgl. S.154) kann das Publikum die Perspektive der Figuren bestens nachvollziehen. Die Aussage der Werbung *'La droga más fuerte no es la velocidad. Es el dinero.'* (0:31:28) ist ein Vorgriff auf die Essenz des Films. Die Nachbarschaftsgemeinschaft inklusive Julia werden dieser Droge im Verlauf der Handlung verfallen. Für die Identifizierung mit dem Zuseher ist interessant, dass Julia und Ricardo die

Anzeige aus völlig unterschiedlichen Positionen interpretieren. Generell symbolisiert die zusammengesunkene Haltung Ricardos in der gesamten Sequenz, die zum zentralperspektivischen Punkt gesehen tiefer liegt (vgl. S.72) und viel Luft nach oben lässt, dass er sich als Opfer inszeniert. Er ist



klein, das Schicksal dagegen ist groß und

bestimmt über ihm schwebend seine Geschicke. Julia jedoch dominiert den Bildbereich, teilweise ist die Spitze ihres Kopfes nicht im Bild. So gleitet der Fokus auf den Boden, man hat den Eindruck als habe sie ihr Leben besser im Griff. Für Julia stellt sich die Frage, welches Auto sie am elegantesten finde, während Ricardo lamentiert, dass er wiedergeboren werden müsse, um einen Luxuswagen fahren zu können (0:31:47). Abermals bläht er sein Ego auf, diesmal entwischt ihm Julia durch das Bild nach oben - nicht wie zuvor nach unten. Sie steht auf. In der Einstellung 0:32:46 reisst er sie zurück und steigert sich in eine pathetische Beschreibung der Machtverhältnisse in der Beziehung. Als er in einen spöttischen Tonfall verfällt und sich über das romantische Abendessen lustig macht, wechselt die Einstellung und wir sehen ihn von der Seite unscharf gestikulieren, während Julia im Hintergrund scharf zu sehen ist (0:32:57). Sie tritt aus dem Schatten seiner Egozentrik. Wie zuvor, als Julia zunächst vor Ricardo erschrickt (0:30:51), danach aber die folgenden Einstellungen durch ihre Sitzposition hierarchisch dominiert, so währt auch hier Ricardos Dominanz nur kurz. Ihr Antlitz ist scharf fokussiert während Ricardos Gerede in seiner Bedeutungslosigkeit visuell verschwimmt. In den folgenden Einstellungen windet sich Ricardo weiter in seinem Schmerz - ein Verhalten, das verunmöglicht, endlich die veränderte Sachlage seiner Freundin zu erkennen. Im Gegenzug entdeckt Julia Bedingungen des Denkens in ihm, die ihn immer unattraktiver erscheinen lassen. Er kann nicht akzeptieren, dass sie im Job besser zurande kommt als er (0:32:46). Er kann die Wohnung nicht genießen, weil sie ihm nicht gehört (0:33:11). Und schließlich gibt er zu, dass er sich nur mit ihr abgibt, weil er nichts besseres findet (0:33:22). Die Werbung im Fernsehen behält recht: Keine

Droge ist so stark wie das Geld (vgl. *'La velocidad no es la droga más fuerte. Es el dinero.'* 0:31:28). Der schwer abhängige Ricardo leidet unter Entzug, obwohl er stolz verkündet, innerhalb seiner Grenzen gut auszukommen und keinen Glücksschlag zu brauchen.

Die Erkenntnisse dieser Sequenz machen aus der potentiellen Liebesgeschichte die Geschichte einer einsamen Heldin im Kampf mit ihrer Umwelt (vgl. Hickethier 2001. S. 129). Die unzulängliche Konformität als Lebenseinstellung, die Ricardo archetypisch verkörpert hatte, verschwindet ab diesem Zeitpunkt. Die Initiation vom alten Leben der Immobilienmaklerin zur gejagten Millionärin hat begonnen. Die Sequenz der Trennung ist in Bezug auf Julias Partner Ricardo eine Geschichte des Verlangens - er will mehr Geld, der Aversion - er verhält sich seiner eigenen Realität gegenüber stets widerwillig, und des Unwissens - der Egoismus treibt ihn an und hält ihn gefangen. Ricardo hechelt einer unerreichbaren Fernsehrealität hinterher. Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* hat in ihm ein Musterbeispiel gefunden.

Auch *Crimen ferpecto* bietet eine Allegorie auf die Vermittlung von 'Eselsinhalten', denen Ricardo erlegen ist und die in den *Caprichos* 37-42 dargestellt werden. In der Sequenz vor der angestrebten Verhaftung Lourdes' und Rafaels im brennenden Einkaufshaus erleben wir die ganze Entscheidungsvollmacht der Konditionierungen. Nach einem packenden Kampf stellt Comisario Campoy³¹ in diesem Abschnitt die Komplizen des Mordfalles. Das Einstellungsprotokoll von 1:27:42 bis 1:29:37:

Bild	Tonspur	Zeit
Nah: Lourdes wird von Rafael an den Haaren über den roten Teppich geschleift	<i>Lourdes: ¡Que me muero por que me vean contigo, y tú te mueres si te ven conmigo!</i>	1:27:42
Halbnah: Rafael vor brennenden Tischen	<i>L: ¡Al final es lo mismo!</i>	1:27:45
Halbnah: Rafael und Lourdes sind im Bild. Er umklammert sie vor sich. Sie greift ihm um den Nacken. Sie ringen mit ihren Händen. Unruhige Handkamera Er schleift sie zum Lift, sie ist Halbnah im Bild	<i>Rafael: Me has convertido en una persona normal, un idiota de millones de idiotas, con una vida mediocre y ñoña, rodeado de niños y supermercados. Yo no quería ser así. ¡Yo quería ser elegante!</i> <i>L: ¡Mátame! Estoy dentro de tu cabeza. ¿No te das cuenta? Puedes matarme, pero ¡seguiré en tu cabeza!</i>	1:27:47

³¹ Als P = Policía angeführt.

Bild	Tonspur	Zeit
Detail: Rafael öffnet den Liftschacht, Nah: Lourdes liegt mit dem Kopf über dem Schacht, seine Hände umfassen ihr Gesicht	Gegenstands- und Werkzeuggeräusche, schwere Orchestermusik setzt mit einem Trommelwirbel ein	1:28:10
Nah: Über dem Schacht ist Rafael vor einer Feuerwand über Lourdes gebeugt	<i>R: Eres fea, Lourdes. ¡Muy fea! Tú no tienes la culpa, ¡pero yo tampoco!</i>	1:28:16
Gross: Rafaels Gesicht ist gezeichnet von Stirnfalten. Er gestikuliert mit eindringlicher Mimik	<i>R: Es este mundo en el que vivimos el que me hace odiarte.</i> epochale Musik setzt ein	1:28:22
Gross: Lourdes blinzelt und ringt nach Luft	<i>R: La gente, las revistas,</i>	1:28:25
Gross: Rafael gestikuliert weiter mit eindringlicher Mimik, Wasser spritzt von den Haaren der beiden in den Schacht	<i>R: ¡La televisión! ¿Cuándo viste alguien como tú presentando un concurso de éstos de la tele? ¿Cuándo viste una fea montada en un Ferrari? ¿O besando un ciclista? ¡¿ Cuándo?!</i>	1:28:27
Gross: Lourdes schüttelt den Kopf	<i>L: No piensas lo que dices.</i>	1:28:37
Gross: Rafaels Gesicht fleht um Verständnis. Er verleiht seinen Worten mit den Händen Nachdruck	<i>R: ¿Que no lo pienso? ¡Lo pensamos todos, amor! El mundo entero. Estamos educados así, nos guste o no.</i> <i>L: ¡No!</i>	1:28:39
Gross: Lourdes fletscht ihre Zähne	<i>L: ¡Tiene que haber alguien que no sea así!</i>	1:28:48
Nah: Sie sehen nach hinten	<i>Policía: ¡Quieto!</i>	1:28:50
Halbtotat: P. schießt in die Luft	<i>P: ¡Policía!</i>	1:28:51
Rafael dreht sich um, L. befreit sich	(zwei Einstellungen)	1:28:52/3
HT: Eine elektrische Reklametafel fällt um, als sich der Polizist nähert.	ein Kurzschluss und der Aufschlag sind zu hören	1:28:54
Nah: Rafael im wackeligen Bild	<i>R: ¿Quieres que te lo demuestre?</i>	1:28:56
Nah: Lourdes blickt panisch zu R.	Die Löschanlage ist zu hören	1:28:57
Nah: Rafael sieht abfällig hinüber zu P., während er in seiner Tasche kramt.	<i>R: ¿Quieres ver cómo este hombre razona?</i>	1:28:58
HT: Der P. nähert sich durch das Chaos		1:28:59
Nah: Rafael drückt Lourdes ein Messer in die Hand	<i>R: ¡No dispare!</i> Die Löschanlage ist zu hören	1:29:00
HN: P. nähert sich mit erhobener Waffe	<i>R: Está muy nerviosa.</i>	1:29:02
Nah: Lourdes hebt die Hände und lässt das Messer fallen	<i>P: ¡Las manos bien arriba!</i>	1:29:03
Nah bis Gross: Rafael spricht mit erhobenen Händen und grinst teuflisch	<i>R: No ha parado de decir que el fuego purifica el alma.</i>	1:29:06

Bild	Tonspur	Zeit
Nah: Lourdes blickt ungläubig zu Rafael		1:29:09
Nah: R. mit weit offenen Augen	<i>R: Que lo decía San Agustín.</i>	1:29:10
Nah: Lourdes mit heftiger und tränenunterdrückter Stimme	<i>L: Eso es mentira. ¡Mentira!</i>	1:29:13
Nah: P. blickt beide abwechselnd an und sieht dann zu Lourdes	<i>L: ¡Mentira!</i> <i>P: ¡Junte las manos!</i>	1:29:14
HN: Beide senken die Arme demütig		1:29:17
Nah: L. über die Schulter von P. zu sehen	<i>P: ¡Los dos!</i>	1:29:18
HN: Alle drei im Bild, P. legt L. die Handschellen an	Sprühregen begleitet die Sequenz im Hintergrund	1:29:19
Nah: Rafael lacht dämonisch	Musik setzt crescendo ein	1:29:19
Nah: Lourdes blickt intensiv zu P.	<i>L: ¿Por qué a mí primero?</i>	1:29:21
Nah: Polizist blickt ausdruckslos	<i>P: ¿Qué más da?</i>	1:29:24
Nah: Rafael lacht dämonisch		1:29:25
Nah: P. links, die Silhouette von L. rechts	<i>P: Por alguien tengo que empezar.</i>	1:29:26
Nah: R. höhnisch zu Lourdes	<i>R: ¿Lo ves?</i>	1:29:27
Nah: L. verzieht das Gesicht zu einer wütenden Fratze. R. flüstert in ihr Ohr, Sie schlägt ihm ins Gesicht	<i>R: ¿Qué te dije?</i> Schrei von Lourdes, Faustschlag, Schreie von Rafael	1:29:28
Nah: R. stürzt in die Türe des Schachts	2 Einstellungen <i>R: ¡Socorro!</i>	1:29:32
Nah: P. und L.; Lourdes hält sich die Hand vor ihr Gesicht	<i>R: ¡Ayúdenme!</i>	1:29:34
Nah: Rafael fällt hinab, die Türe schliesst	Die Lifttür schliesst mit einem Krachen	1:29:37

In der Sequenz bis zum vorgetäuschten Tod Rafaels gelangen die Hauptfiguren endlich zu einer Aussprache. Zu Beginn, als Rafael Lourdes an ihrem Schopf durch die Etage zerrt, und die Schimpftirarden zwischen ihnen beginnen, merkt sie an '*¡Que me muero por que me vean contigo, y tú te mueres si te ven conmigo! ¡Al final es lo mismo!*' (1:27:42) Beide sind laut ihrer Aussage getrieben von reaktionären Handlungen. Lourdes würde sterben, d.h. alles tun, um ihr Verlangen nach ihm zu befriedigen. Sie will mit ihm gesehen zu werden - von sich selbst und von aller Welt. Dieses Verlangen spiegelt auch Unwissenheit wider. Der Wunsch nach Erhöhung des Egos durch Ruhm signalisiert, dass sie an innere Erfüllung durch die äussere Welt

glaubt. Ebenso ist Rafaels panische Furcht davor, als Liebhaber von Lourdes erkannt zu werden, unwissendes Verhalten. Die Tatsachen ändern sich nicht wenn er sie verschleiert. Die einzige Sorge ist die um Anerkennung, obwohl die ihn nicht glücklich machen kann. Sein Denkmuster wurzelt in Unwissenheit, die Triebkraft seiner Handlungen ist Aversion. Ob Aversion und Unwissenheit bei Rafael oder Verlangen und Unwissenheit bei Lourdes, '*¡Al final es lo mismo!*' (1:27:45), schlussendlich sind beide Gefangene ihrer fruchtlosen Zielsetzungen.

Im Hintergrund der Sequenz verkörpert das Feuer die brennenden Leidenschaften. Der regennasse Zustand der Figuren aufgrund der Löschanlage ist im Kontrast symbolisch. Ihre ursprünglichen Pläne - seitens Rafaels ein hedonistisches Leben ohne sie, seitens Lourdes eine unwiderrufliche Bindung der beiden - werden im Lauf der Zeit immer unmöglicher. Der Sprühregen kühlt die unwirklichen Vorstellungen ab und weicht sie auf. Die Wunschvorstellungen erweisen sich im Schlussteil des Films als überflüssig. Rafael erkennt den Wert des ruhigen, alltäglichen Lebens vor dem er Angst hatte; Lourdes gelangt durch ihre wilden, unkonventionellen Modeschöpfungen an die Spitze, die sie mit Rafael an ihrer Seite wohl nicht erreicht hätte.

Das Inferno im Einkaufshaus ist das Ergebnis der explosiven Brisanz, die das Loslösen lange festgelagerter Sankharas in sich birgt. Hier geraten massive Konflikte an die Oberfläche. Die Kameraführung erwirkt den Eindruck eines Dokumentarfilmers, der wildes Tierleben aufnimmt. Der Zuseher fühlt sich in das Geschehen involviert und nimmt das Chaos des Höhepunktes intensiv wahr. Die ruckenden Handkamera- und Figurenbewegungen, das brennende Setting und der Löschregen dynamisieren das Bild. Die tobende Wut, die Rafael zu der ganzen Aktion angespornt hatte, beschreibt er in der dritten Einstellung ab 1:27:47 ('*Me has convertido en una persona normal (...)*'). Mit aggressiver Stimme und einigen Schlägen macht er Lourdes seinen Standpunkt klar. Es ergibt keinerlei Sinn den Archetyp Lourdes zu schlagen, sie ist schliesslich das Produkt seiner Seele. Er verwechselt jedoch Ursache und Wirkung. Obwohl er zu Beginn affirmiert hatte '*La suerte no existe*' (0:04:34) schiebt er nun dem Aussen in ihrer Person die Schuld zu. Die Flucht in inszenierte Sinneseindrücke bestimmt ihn. Anstatt sich um Gleichmut im Angesicht der Lage zu bemühen, reagiert Rafael mit Aversion. Sex, Geld

und Überlegenheitsgefühle gegenüber der Masse hatten seinen Rausch der Gefühle überhaupt erst ermöglicht, jetzt bricht dieses Kartenhaus zusammen. Aus natürlichem Reflex schiebt er Lourdes, als nächstgelegener Person, die Schuld zu. Sie entgegnet deshalb, dass er sie umbringen könne, sie allerdings in seinem Kopf zurückbleiben werde (1:27:47). Álex de la Iglesia bestätigt in einem Interview zu *Perdita Durango* mit Rüdiger Suchsland die archetypische Figurenkonstellation als seiner Machart eigen (vgl. http://www.artehock.de/film/text/interview/i/iglesia_1998.htm). Das Netz der Charaktere der Oberfläche kann ebenso nach innen gestülpt werden und dort das Innere der Hauptperson mit ihren Komplexen und Neurosen darstellen. Im Fall von Julia in *La Comunidad* steht so z.B. Oswaldo für den gefährlichen und triebhaften Liebeswunsch, während Charly das unschuldige, göttliche Bedürfnis verkörpert (siehe Punkt 4.2.10). Für Rafael ist Lourdes aus dieser Perspektive die unerwünschte Strafe der Natur, die wie eine unvermeidliche Krankheit auf ihn hereinbricht. Wie es bei einer Grippe lächerlich wäre, sie zu beschimpfen, dass sie die Bewegungsfreiheit einschränkt, obwohl sie deshalb entstanden ist, weil man im Winter unbedeckt das Haus verlassen hat, so ist es auch unangebracht, Lourdes für ihre Rolle Vorwürfe zu machen. Rafael sollte lernen mit ihr umzugehen, anstatt zu versuchen, sie zu ignorieren und ihre Existenz zu verdammen. Er beschreibt in den folgenden Einstellungen, wie es zu seiner Sicht gekommen ist. Zunächst bringt er Lourdes Moral des Ressentiments als Argument (vgl. Nietzsche 1990; siehe 4.2.8): *'Eres fea, Lourdes. ¡Muy fea! Tú no tienes la culpa, ¡pero yo tampoco!'* (1:28:16) Auf der oberflächlichen Ebene des Filmes hat Rafael recht. Er hat keine Schuld an der Hässlichkeit seiner Freundin. Sie hat keinen Anspruch auf Rache an ihm. Aus der Untersicht sehen wir über ihren Kopf hinweg aus dem Liftschacht in die Feuerwand (1:28:16). Rafael macht aus der Froschperspektive den



Eindruck eines Höllenwächters, der von der Macht der Begierden überwältigt wurde und unabänderlich in seiner Position gefangen ist. Er leidet unter der mangelnden Attraktivität seiner

Zwangsfreundin. In der archetypischen Figurenkonstellation ist Lourdes Unansehnlichkeit aber notwendig. Sie verkörpert gerade durch ihre Optik einen Ausgleich zur Schiefelage seiner früheren Wertigkeiten. Dass Rafael das Gesetz von Ursache und Wirkung nicht erkennt, liegt hauptsächlich an der Konditionierung der Gesellschaft. Er erklärt seine Denkweise als auferlegt. *'Es este mundo en el que vivimos el que me hace odiarte. La gente, las revistas. ¡La televisión!'* (1:28:22). Die pathetische Filmmusik bekräftigt die Macht in diesem Mechanismus. Rafael könne nicht gegen die indoktrinierte Dominanz von Verlangen und Aversion ankämpfen. Niemals habe eine derart hässliche Frau im Fernsehen Shows moderiert, den Erfolg eines Radfahrers unterstrichen oder die Präsentation eines Ferraris übernommen (1:28:27). Wie soll Lourdes da seinen Ansprüchen genügen können? Die reaktionären Haltungen Verlangen und Aversion brauchen sexuelle Attraktion und stossen sich an inkompatiblen Geschlechtspartnern. Rafael beschreibt die Vorgänge als unausweichliche Ergebnisse der allgemeinen Bildung (1:28:39). Seine gezwungen wirkende, verkrampfte Mimik, sowie die unkontrolliert kraftvolle Gestik in den aus dem Liftschacht gefilmten Einstellungen bestätigen ihn als Opfer von allumfassenden Wirkungskreisläufen der Gesellschaft. Lourdes entgegnet, dass nicht alle so denken könnten (1:28:48). Dass sie das vorgegebene Denkmuster nicht akzeptiert und aufbricht, wird sie am Ende zur Gewinnern des Films machen. Zu diesem Zeitpunkt verrät ihre von Aversion gekennzeichnete Mimik jedoch, dass auch sie noch dem alten Muster von Gut und Schlecht verhaftet ist.

Nun ist die Stimme des Polizisten zu hören (1:28:50). Als archetypische Erscheinung beendet er jetzt den endlosen Streit zwischen Aversion und Verlangen. Er ist die reinigende Kraft. Der Kampf mit umfallenden Gegenständen und Feuer auf seinem Weg zum Geschehen entspricht der inneren Abwehrhaltung des Menschen, der sich an seine Konditionierungen klammert und alles unternimmt, um sich nicht direkt mit der aufkeimenden Realität befassen zu müssen. Als eine Reklametafel geräuschvoll vor dem Inspektor niederkracht, haben Lourdes und Rafael noch eine Chance, um sich ungestört auszutauschen. Rafael fragt '*¿Quieres ver cómo este hombre razona?*' (1:28:58). Er bereitet seinen Plan vor. Er unterstellt ihr Nervosität und schiebt ihr ein Messer in die Hand (1:29:02). Indem er das Objekt seiner Aversion nicht absticht, sondern ihm sogar die Waffe übergibt, geht er symbolisch vom reaktionären Verhalten zum Gleichmut über. Der Polizist Campoy wird als reinigende Kraft intuitiv zunächst Lourdes die Handschellen anlegen, weil sie als archetypisches Verlangen noch bewaffnet ist, während Rafael als archetypische Aversion sich schon seiner Auflösung ergeben hat. Lourdes gibt mit ihrem darauf folgenden aggressiven Anfall Rafael die Gelegenheit zur Flucht. Gleichmaßen ist seine Mimik aus Einstellung 1:29:12 nicht nur negativ als teuflische Grimasse zu interpretieren. Sie bedeutet auch dass Rafael endgültig seine Maxime des eleganten Scheins aufgegeben hat und sich nun auch unbewusst nicht mehr dagegen wehrt, eine 'normale' Person zu werden. Seine Empfindungen lösen sich auf. Er behält in der aufgewühlten Dramatik des Höhepunkts seinen Gleichmut bei und kann über das präparierte Brett im Liftschacht, das metaphorisch für die Flucht aus einer oberflächlichen Welt mit der überlebensgroßen Plastikfrau einer Reisebürowerbung bedeckt wird, aus der Bedrängnis seiner Sankharas entkommen. Die Hierarchie des Visuellen im Bild, die in fast der gesamten Sequenz Rafael oben und Lourdes unten anordnete, ist mit dem Sturz durch den Liftschacht endgültig umgekehrt. Rafael wird so zugleich zum Gewinner und Verlierer des Kampfes. Einerseits ist er der Umklammerung Lourdes' entkommen, andererseits ist sein Streben nach beruflichem Fortschritt mit dem vorgetäuschten Tod beendet.



4.2.7 Das Ende als geschlossene Form

Rafaels neues Leben als kleiner, zufriedener Krawattenverkäufer offenbart den Triumph des Gleichmuts in *Crimen perfecto*. Er ist am Ende von grenzenloser Aversion und gleißendem Verlangen befreit. In *La Comunidad* sehen wir Julia, die von Ramona zum Eingeständnis ihrer Triebhaftigkeit aufgefordert wird -'¡Di que eres como yo!'. Sie entgegnet 'No, Ramona. Tú nunca harías esto.' (1:39:13) und schleudert Ramona den Geldkoffer entgegen. Zum Höhepunkt des Films beweist sie damit, dass sie in letzter Instanz nicht von ihrem Verlangen gesteuert wird.

Francisco de Goya setzt an das Ende seines Radierungszyklus auch ein relativierendes Element, das in seiner Zweideutigkeit mit den versöhnlichen Enden der beiden Filme verglichen werden kann.

Die Serie der *Caprichos* reflektiert nicht nur Goyas Unzufriedenheit, Spott und Kritik am Spanien des 18. Jahrhunderts. Vom ersten Bild an ist auch große Verzweiflung ersichtlich. Er ist von fratzenhaften Wesen umgeben, die Gesellschaft versucht ihn aufzusaugen und zudem wird das Übel sogar von oberster Stelle herab dirigiert. Der Maler erlebt subjektiv eine Welt des Grauens und der Betrachter wird durch die Radierungen in diese hineingesogen. Die absolute Dunkelheit der Menschheit wäre perfekt, gäbe es nicht einige relativierende Elemente. Das erste dieser Reihe ist das Selbstporträt - *Capricho* Nr 1. Man sieht im Antlitz des Künstlers, dass er in der so grotesken Welt seine Persönlichkeit nicht verloren hat. Seine Gesichtszüge sind nicht böseartig verzogen, nicht fratzenhaft entstellt. Die Männer, die auf Bild Nr 14 um eine wunderschöne, unschuldig anmutende Frau stehen, zeigen die Zwei-Gespaltenheit der

spanischen Gesellschaft ebenfalls gut. Die Textunterschrift *„Que sacrificio!“* weist auf eine für das Mädchen erzwungene Heirat mit dem buckeligen Mann hin. Sie selbst und die Männer im Hintergrund links von ihr erwecken einen gramerfüllten Eindruck. Sie sind mit dem Vorgang unglücklich und stellen somit eine Gruppe



dar, die nicht von der ungezähmten Triebhaftigkeit der Schreckensgestalten der *Caprichos* eingenommen ist. In der Bedeutung des Wörterbuchs von 1729 war *„Capricho“*:

'dictamen formado de idea [de intento] y por lo general fuera de las reglas ordinarias y comunes. Parece voz compuesta de Caput y Hecho, como si se dijera hecho de propia cabeza [de creación propia] (...)' (zitiert nach http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/caprichos/caprichos_01.htm)

So bleibt dem Betrachter die Möglichkeit, die Gewalt, die Gefühlsausbrüche und all die Exzesse der Serie als Gemütslagen ihres Schöpfers hinzunehmen, um nicht an eine tatsächliche Gesellschaft dieser Ausprägung glauben zu müssen. In diesem Sinne kann



das Ende als geschlossene Form bezeichnet werden. Die letzte Radierung Nr 80 ist wie die erste ein relativierendes Element. Die Mönchsgestalten machen den Eindruck als wollten sie zu Bett gehen. Sie sind und waren also lediglich vergängliche Launen. Der Text *„Ya es hora“* unterstützt diese These. Endlich würden die Monster die Bildfläche wieder verlassen und sich schlafen legen.

„Ya es hora“ ist aber vieldeutig. Andere Interpretationen kehren die Bedeutung um. Ist es jetzt erst Zeit zum Aufstehen? Ist es nun Zeit zu gehen oder zu kommen, und wohin? Beginnt der Zyklus wieder von vorn?

Ebenso geschlossen aber doch mit Interpretationsspielraum schließen *Crimen ferpecto* und *La Comunidad* den Film für den Zuseher ab. Das Publikum muss sich nicht mit unmittelbar offenen Fragen an der Oberfläche des Plots beschäftigen. Die Analyse des Schlussteils von *La Comunidad* offenbart eine ähnlich Verlaufsform wie jene von den



Monstrositäten zur Schlussnummer 80 in den *Caprichos*: Bevor sie Julia einholt, zeigt Ramona in ihrer unermesslichen Gier nach dem Geldkoffer übermenschliche Kräfte. Sie nimmt Anlauf und fliegt mit einem 15 Meter Satz über die Hausdächer (1:36:45). Diese Sequenz erinnert an Capricho 66 mit der Betitelung *Allá va eso*.³² Eine Hexe reitet fliegend auf einem hilflosen aber nützlichen Teufel (vgl. Ayala- und Prado-Kommentar, In: http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C66p.html). Die männliche Figur ist Castro. Er hatte Julia gestellt und nun als Mittel zum Zweck ausgedient. Er repräsentiert in der

Figurenkonstellation den Jagdhund, der die Beute zwar stellen aber nicht erlegen kann. Der massive Hammer ist im Film das Gewehr. Die Schlange und die Katze sind die Nachbarn, die an dieser Stelle gegen die fliegende Ramona, gegen das von allen Fesseln gelöste Verlangen in Person, nichts mehr ausrichten können. Der Dialog zwischen Ramona und Julia (1:37:00 - 1:39:24) zum Höhepunkt des Films auf der Plattform eines Streitwagenmonuments reflektiert die archetypische Tiefenstruktur:

<i>Dialog</i>	<i>Zeit und Zusatzinformation</i>
Ramona: <i>Voy por ti, ¡bonita!</i> ; Julia: <i>¡Aaah!</i> R: <i>No corras, bonita, no corras.</i>	1:37:00 Ramona steigt über die Leiter zum Denkmal
R: <i>¡De una vez! Tú sales de aquí, ¡pero con los pies por delante!</i> ; J: <i>¡No! ¡Aaah!</i>	1:37:30 Beide beim Denkmal
R: <i>Dámelo, ahora, es la misma cosa. Querías saltar de la cola. Querías llevarte todo el pescado. ¡Desgraciada!</i>	1:37:47
R: <i>¿Qué le has hecho a Emilio? ¿Qué le has hecho?</i>	1:38:02
R: <i>Si quieres irte con la maleta ... ¿Quieres irte? Es un paso.</i>	1:38:08 Bei den Vorderhufen der Pferde
R: <i>Dame la maleta. Es que no la necesitas, ¡jajaja!</i>	1:38:28
J: <i>¡Déjame! No, ¡No!</i>	1:38:43

³² Sowie z.B. auch an die flugkräftigen Nummern 61, 64 und 68.

<i>R: Que mentirosa eres. Mira como te agarras a la maleta. Como si llevaras el alma dentro. Tú eres como nosotros, ¡como todos!</i>	1:38:55 Beim Rad des Streitwagens
<i>J: Yo no puedo ser como vosotros.</i>	1:39:07
<i>R: Eso no se elige. ¡Se nace con ello! Tú lo llevas en la sangre. Tú nos has llevado todos por delante. ¡Di que eres como yo! ¡Dilo!</i>	1:39:10
<i>J: No, Ramona. Tú nunca harías esto.</i>	1:39:24 J. wirft R. den Koffer entgegen
<i>R: ¡Aaaaaah!</i>	Ramona fällt. Alle Absicherungen durch Dächer und Wäscheleinen können ihren Fall nicht bremsen

Ramonas Aufstieg zum Denkmal mit der wiederholten Anrede *Bonita* zeigt, wie sich das Verlangen in ihrer Person auf dieselbe Ebene mit Julia bringt. Ihre despektierliche Intonation reflektiert, dass sie keinerlei Respekt vor der menschlichen 'Schönheit' hat und allein von ihrem Wunsch nach dem Geld angetrieben wird. Julia flieht terrorisiert und blickt in den Abgrund. Auf der bewussten Ebene hat sie nicht begriffen, dass sie nicht von aussen sondern von innen bedroht wird. Sie muss ihrem eigenen Charakterzug Gier in Form von Ramona in die Augen sehen. Der erste Satz auf Augenhöhe unter dem Denkmal, der Julia metaphorisch ihren Tod ankündigt - *'Tú sales de aquí, ¡pero con los pies por delante'* 1:37:30 - zeugt von der Zielsetzung des Triebes (Ramona) die Menschlichkeit (Julia) zu eliminieren. Wenn die Sequenz als innerer Kampf gelesen wird, hat Julia nun die Entscheidung zu treffen, ob das Verlangen Herr über sie werden soll oder nicht. Ramona sagt am Rande des Abgrunds *'¿Quieres irte? Es un paso.'* (1:38:08). Es ist nur ein Schritt in die Freiheit, aber er würde den Tod für Julia und den Sieg für Ramona bedeuten. Capricho 72 zeigt Julias Kampf mit ihren inneren Schwächen in einem Bild. *'No te escaparás.'* Dazu sagt der Prado-Kommentar: *'Nunca se escapa la que se quiere dejar coger.'* (zitiert nach <http://goya.unizar.es/>)



InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C72p.html)³³ In dieser Hinsicht kämpft Julia nur so lange mit ihren Nachbarn, wie sie es sich selbst verordnet. Ab dem Zeitpunkt ihrer Überzeugungsfindung (1:39:24) ist sie von der Verfolgung ihrer Nachbarn, den Archetypen ihres Verlangens, befreit. Der Gesichtsausdruck des obersten Galgenvogels der Nr 72 erinnert an Ramona als beide vor dem Rad des Streitwagens stehen (siehe Ausschnitt). Sie erklärt Julia, dass sie sich am Koffer festhält '*como si llevara(s) el alma*



dentro.' (1:38:55). Ihre Anhaftung allein macht Julia das Leben schwer. Ramona behauptet, es gäbe davon kein Entrinnen: '*Eso no se elige. ¡Se nace con ello! Tú lo llevas en la sangre.*' (1:39:10) Sie verkörpert die Wirkweise der Empfindungen. Man glaubt, dass sie der Natur des Charakters entspringen und unvergänglich seien, dass man ihnen

nachgeben müsse. Dementsprechend verlangt sie ihre Legitimierung - '*¡Dilo!*'. Julia soll zugeben, dass sie nicht anders kann als ihren Trieben zu erliegen. So lässt sich die Symbolik des Rades erklären, vor dem dieser Teil des Gesprächs stattfindet. *Vipassana* etwa benutzt das *Dhamma*-Rad, das Rad des Naturgesetzes. Es reflektiert den Lauf des Leidens, der sich im Leben durch die Reaktionen Aversion und Verlangen fortführt und zu ewigen Wiedergeburten führt. Solange Julia sich an ihren Koffer klammert, ist sie an das Rad gebunden. Als sie ihn Ramona entgegen wirft, verlässt sie bezeichnenderweise auch die Szenerie. Der erste Schritt zur Befreiung aus dem Leiden ist getan. Ramona fällt nach Julias Loslösung von der Plattform über den Dächern durch alle Stockwerke auf den Boden des Innenhofs im Erdgeschoss. Julia kann dagegen ihr Niveau halten und geht als Siegerin hervor. Ihre Anhaftung ist beendet.

In der Schlusssequenz ermöglicht Charly ein vollständiges Happy End, weil er zuvor die Koffer vertauscht hatte und das Geld nun mit Julia teilen möchte. Sie tanzen in einer Bar. Das Ende ist somit geschlossener Form. Nur unterschwellig verleitet die Hintergrundmusik den Zuseher zum Weiterdenken. Eine Stimme singt '*Portugal, ¿porqué te quiero tanto?*' (1:40:53). Offensichtlich haben sich Charly und Julia allegorisch aus dem Land des konditionierten Verhaltens (Spanien) befreit und sich in

³³ '*Niemals entkommt die, die sich gerne fangen läßt.*' (zitiert nach Kaulbach 2003. S.47)

ein neues, freies Land (Portugal) abgesetzt. Das Ende ist zwar glücklich, so weiter machen wie bisher ist aber nicht möglich. Man muss sich innerlich der Konditionierungen entledigen, um vorwärts zu kommen. Die letzte Einstellung zeigt das Spielgeld des vertauschten Koffers, mit welchem die *Comunidad* leer ausgegangen war. Es wirbelt durch die Luft, metaphorisch für die Vergänglichkeit ihrer Sehnsüchte. Die kinetische Metaphorik des Steigens und Fallens wiederholt sich in *Crimen ferpecto*. Die letzte Sequenz, nachdem Rafael abwärts durch den Liftschacht entkommen war und mittels Insert eine Zeitraffung von fünf Jahren angezeigt wird, führt im Geschehen eine neu geordnete Hierarchie im Raum ein. Rafaels Geschäft befindet sich im Erdgeschoss, neben den Stiegen, die ins Erdgeschoss des Einkaufshauses führen (1:30:45), während Lourdes' Erfolg auf einem großflächigen Plakat auf der Wand eines hohen Turms proklamiert wird. Rafael hatte mit seiner konventionellen Attitüde nicht siegen können. Er hatte Lourdes die Unmöglichkeit ihrer Beziehung mit der Konditionierung der Gesellschaft erklärt. Auf diese Weise konnte er ihr nicht wie Julia Ramona sämtliches 'Beuterecht' zugestehen. In Rafael erzielt die Aversion einen Etappensieg - es kommt zu keiner Einigung mit Lourdes. Nicht weil er sich von seiner Abneigung gegen sie befreit, kann er aus seiner Albtraumwelt fliehen, sondern weil er sein Verlangen nach beruflichem Erfolg opfert. Lourdes' Limousine, die sie unter Zurufen und Blitzlichtgewitter von der Szenerie abholt, spritzt ihm bei der Wegfahrt zur Bekräftigung Schlamm ins Gesicht. Rafael hat das Verlangen aufgegeben, die Aversion aber hat ihn besiegt. Die Inschrift des Plakates der letzten Sequenz besagt '*Triunfa la moda payaso!*' (1:34:24) Es ist der Sieg der irrationalen Lebensweise über die Logik des Besseren, Schöneren und Stärkeren, der Rafael gefolgt war. Auch hier bleibt ein Interpretationsspielraum, um aus dem geschlossenen Ende noch weitere Schlüsse zu ziehen. *Payaso*³⁴ bedeutet nicht nur die Niederlage der einfachen Logik der Eleganz und des Verlangens, über die sich der Zuseher freut. De la Iglesia sagt

Los payasos son mi infierno. Para triunfar hay que convertirse, de alguna manera, en un payaso. (<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/crimenferpecto/entrevista.htm>)

³⁴ dt. Clown

Aus dieser Perspektive haben nur diejenigen, die die Grundfeste ihrer Realität untergraben, und sich in clowneske Wesen verwandeln, die Chance, in der Gesellschaft Erfolg zu erringen. Die geschlossene Form mit ihrer vermeintlichen Gerechtigkeit hinterlässt einen üblen Nachgeschmack.

4.2.8 Schein und Lüge

Die Lüge ist aus Sicht des Vipassana nicht förderlich. Sie ist Verlangen - im Sinne der Sehnsucht nach einer anderen Wahrheit. Sie ist Aversion - in Bezug auf die Unzufriedenheit mit der aktuellen Lage. Und sie entspringt der Unwissenheit - Empfindungen können nicht gefälscht werden. Nietzsche beschreibt den Unterschied zwischen wahrem Glück und dem gefälschten Glück der Lüge so:

Die "Wohlgeborenen" fühlten sich eben als die "Glücklichen"; sie hatten ihr Glück nicht erst durch einen Blick auf ihre Feinde künstlich zu konstruieren, unter Umständen einzureden, einzulügen (wie es alle Menschen des Ressentiment zu tun pflegen) (1990. S.29)

Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* definiert Glück aber nicht nach den Lebensumständen. Egal wie sich diese gestalten, es soll objektiver Gleichmut bewahrt werden. Dann kann die Abhängigkeit vom Aussen überwunden werden. Ehrlichkeit, vor Allem zu sich selbst, ist zu diesem Zwecke unentbehrlich.

Einige Radierungen der *Caprichos* zeichnen in Bezug auf Schein und Lüge ein dunkles Bild des Volkes, insbesondere seiner Autoritäten. In der Öffentlichkeit vorbildhaft verhalten sich diese nur im Verborgenen der Natur ihres Wesens entsprechend. „Se



repulen‘ lautet der Titel des Bildes Nr 51. Die Krallen werden gestutzt. Die teuflischen Obrigkeiten können es sich in der Öffentlichkeit nicht leisten die wahre Dimension ihrer Klauen zu zeigen. Dass längst Monster aus ihnen geworden sind, sehen die Untertanen nicht. Sie würden es nicht akzeptieren können, wenn sie über das wahre Ausmaß der Entstellung bescheid wüssten. Der notwendige Anschein wird durch gepflegte Nägel erhalten. Menschen, die demütig solchen Obrigkeiten folgen, werden selbst zu Bestien.³⁵ Ein Glaubensbekenntnis legen sie ab, aber wenn die Meisterschaft der Geistlichkeit selbst verdorben ist, kann sich nur

die Fehlbildung der Eselsgeschichten Nr 37-42 wiederholen. Ebenso verhält es sich mit der moralischen Autorität der Mönche, einer wichtigen Feindgruppe des Malers. Sie verkünden nüchterne Frömmigkeit, fühlen sich aber unbeobachtet nicht dazu gezwungen ihre eigenen Regeln einzuhalten. Die Radierung 13 und 79 setzen sie u.a. in Szene. Ihre Fratzenhaftigkeit ebnet in beiden Abbildungen den Weg zur dunklen Interpretation. Die in Nr 13 schemenhaft erkennbaren Mönchsgestalten erinnern an Dämonen. Die *subscriptio* ‚*Están calientes*‘ kann auf das Essen ebenso bezogen werden wie auf die Mönche selbst. Die christliche Prägung der höllischen Hitze erfüllt ihren Zweck als Verstärker des negativen Eindrucks: Hitze steht synästhetisch für Verlangen. Jene, die eigentlich das Gute predigen, sind selbst weit entfernt von ihren hochgehaltenen Inhalten. Für sie zählt nur der Schein, wie in Nr 79 - ‚*Nadie nos ha visto*‘. Sie missachten die Konsequenzen ihres Handelns, solange sie niemand dabei sieht.



In den Filmen von Álex de la Iglesia ist der Zuseher wie bei Goya in einer allwissenden Position und kann Verhaltensweisen und Aussagen leicht als scheinhaft und gelogen bewerten. Die Täuschungen der Figuren, die sie teilweise selbst glauben, oder deren Wahrheit sie sich mühevoll 'einlügen' (vgl. Nietzsche 1990. S.29; s.o.), werden als

³⁵ Wie in Abbildung 70 ‚*Devota profesión*‘ zu sehen.

solche erkenntlich. *Crimen ferpecto* ist die Geschichte des Zerfalls eines konstruierten Mikrokosmos'. Über seine jugendlichen Ausflüge in Einkaufszentren sagt de la Iglesia:

Era como visitar un microcosmos perfectamente ordenado, donde no podía concebirse la noción de Caos. (<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/crimenferpecto/entrevista.htm>)

Rafael liebt den abgeschnittenen Bereich des Einkaufszentrums, in dem die Realität durch eine perfekt inszenierte Landschaft ersetzt wird. Er sucht das Leben in einer von den Hässlichkeiten der normalen Welt bereinigten Atmosphäre.

Su mayor deseo es vivir en un mundo elegante y sofisticado, que no tenga nada que ver con el decepcionante mundo real. (ebenda)

Nur zu gerne würde Rafael alle Elemente, die Aversion erzeugen, so gut es geht verbannen, und dafür die genussversprechenden für sich fixieren. Als Abteilungsleiter benötigt er dazu anfangs lediglich eine professionelle Einstellung. Alle gewöhnlichen Leute, die von der Straße in das konstruierte Paradies eindringen, fungieren als Treibstoff für seine Welt. Wenn sie richtig integriert werden, kann von ihnen profitiert werden, ohne sich mit ihnen abgeben zu müssen. Aus Rafaels Sicht haben sie ohnehin eine Schuld abzubüßen, die sie aufgrund ihrer Durchschnittlichkeit angehäuft haben. Sie sind ahnungslos hässlich und erzeugen großen Abstand zur glücksbringenden Ästhetik. Dafür müssen sie wörtlich bezahlen. Diese Aspekte sind allerdings nicht offenkundig, es sind Erfolgsgeheimnisse. Rafaels tatsächliche Gefühle erfährt man nur durch die Innenperspektive. Während er seinen Kundinnen Komplimente macht, spricht er teilweise gegenteilige Aussagen direkt in die Kamera, oder man hört aus dem Off seine wahren Gedanken. Rafaels innerer Monolog ab 0:11:25:

'Y entonces la vi, era ella. (...) Allí estaba, delante de mí, paseando entre la ropa interior de señora como un cervatillo entre la maleza. Este tipo de señoras son escasas en este clima. Sólo ha venido a pasar la tarde, su manera de llevar el bolso... ¿Ven? Lo está moviendo. Se ha prometido a si misma no comprar nada. Sólo mirar, pero en el fondo de su alma está deseando comprar, comprar cualquier cosa,

comprar hasta olvidar sus penas. La angustia que la come por dentro porque pesa 10 kilos demás y ya no la mira nadie. Y está sola.'

Die folgenden Aussagen modifizieren den vorangegangenen Monolog. Er lügt ihr vor, etwas ganz besonderes zu sein. Rafael weiss genau über die inneren Schwächen der Kundin bescheid. Trotz ihres fragilen psychischen Zustands lächelt er über ihr Vorhaben kein Geld auszugeben und unterwandert es genüsslich. Er nutzt ihr Verlangen nach Schönheit, das Goya z.B. in Radierung 55 (*'Hasta la muerte.'*; siehe 4.2.3 *Schönheitswahn*) thematisiert. So gelingt es ihm, sie vom Kauf eines teuren Pelzmantels zu überzeugen und seinen Konkurrenten Don Antonio im Kampf um die Position des Etagenleiters im letzten Moment noch zu überholen. Wie von dem Verkaufsausbildner in der allerersten Sequenz affirmiert, baut Rafael auf der Maxime *'El cliente siempre tiene la razón, lo saben hasta los niños'* (0:01:55) auf. Er macht aus dem 'Honig-ums-Maul-schmieren' mit psychoanalytischer Komponente sein Erfolgsrezept. Über das optimale Kleidungsstück sagt er in der oben erwähnten Sequenz:



'Debería ser algo así como el envoltorio de un regalo maravilloso. O como esos bombones a los que estamos deseando quitarles el papel dorado para comernos lo que hay dentro.' (0:12:24)

Die Opferung der Wahrheit, der *reinen Rede*, wie sie im Vipassana oft bezeichnet wird, zugunsten des kurzfristigen Erfolges bleibt nicht ohne Folgen. Sie geschieht auf Kosten beider Betroffenen. Die Kundin wird unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zum Ausgeben von Geld, das sie nicht hat, verleitet. Rafael dagegen wird abhängig von einer inszenierten Realität, die von Verlangen gelenkt wird. Als der Scheck platzt, und seine Beförderung ausbleibt, bricht er psychisch und physisch zusammen. Die ausser Acht gelassene Schere zwischen seinen Gedanken und der Realität des Handelns rächt sich. Natürlich ist in der heutigen wie in früheren Gesellschaften kurzfristiger Profit etwa unter Zuhilfenahme kleiner Halbwahrheiten alltäglich. Negative Konsequenzen sind dabei nicht immer ersichtlich. Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* stellt aber

trotzdem die Tatsache fest, dass das Lügen zwangsläufig Leid erzeugt. Aversion und Verlangen als Motoren des Lügens sind Reaktionen, die sich irgendwann als trügerische Kräfte entfalten müssen. In manchen Fällen sofort, in anderen staut sich der Realitätsverlust auf und entlädt sich erst nach einiger Zeit.

In *La Comunidad* sehen wir aus der Aussenperspektive - nicht wie bei Rafael als Teilhaber seiner Gedanken - wie die Nachbarschaftsgemeinde mit Trug und Schein arbeitet. Sie veranstaltet z.B. ihre freundliche Willkommensfeier für die neue Nachbarin Julia aus reiner Missgunst und Habgier. Die auktoriale Erzählsituation offenbart dem Publikum die Doppelmoral der handelnden Personen, die nur in der Nähe zu Julia festliche Stimmung simulieren, unbeobachtet aber weiter an ihren Berechnungen feilen. Vor dem Eintreffen Julias in der Wohnung ist keine Musik, kein Tanz, kein fröhlicher Smalltalk ersichtlich (0:43:42). Mit dem Kommando '*¡Atención! Preparados. Vamos.*' (0:43:54) kündigt der Hausverwalter Emilio die augenblickliche Metamorphose an. Die Versammlung, die sich soeben noch in Erstarrung auf die Pläne zur Erbeutung des Geldes konzentriert hatte, wird plötzlich zur scheinbar losgelösten Festgemeinde. Alle Beteiligten glauben, den Wechsel zwischen den Realitäten kontrollieren zu können. Als Karina ihren Ehemann Castro, den sie Cookie nennt, antanz und mit den Worten '*¡Cookie, Cookie! ¡Que está nuestra canción! ¡Ánimo! ¡Cookie!*' (0:45:42) auffordert, entgegnet dieser, obwohl mit Tröte im Mund optisch auf Party eingestellt, sehr harsch mit den Worten '*¿Pero qué cojones de canción? Yo no tengo ninguna canción. ¡No seas gilipollas!*' (0:45:47). Das enttäuschte Gesicht von Karina zeigt, dass sie nicht gänzlich in der gespielten Welt leben will (0:45:49). Aber genau das passiert. Die Scheinwelt bedeutet gleichzeitig eine unwiederbringliche Opferung gewisser Aspekte der Realität. Beide Ebenen können nicht zu hundert Prozent nebeneinander aufrecht erhalten werden. Ramona tröstet Karina mit den Worten



'No se lo tenga en cuenta. Es un hombre muy apasionado. (...) Que se apasiona por lo que hace. Que no le gusta dejar las cosas a medias.' (0:45:58)

Castro sei ein leidenschaftlicher Mensch. Sein Enthusiasmus beschränkt sich aber auf die Befriedigung des Verlangens nach dem Geld. Karina beschwert sich über die gemeinsamen Abende, die nur noch mit Videokassetten gefüllt werden. Sie ist mit ihrem tatsächlichen Leben unzufrieden. Castro mag leidenschaftlich für seine Zwecke eintreten, nur wozu kann sie dies gebrauchen? Selbst wenn er an das Geld käme, würde er dann im Stande sein wieder nahtlos an das Leben eines liebenden Ehemanns anzuknüpfen? Der kurze Dialog zwischen Castro und Karina kann als Allegorie auf das leidvolle Schaffen der *Comunidad* gesehen werden. Sie vergeuden ihr gesamtes Dasein unter dem impliziten Vorwand es nur bis zum Moment der Gelderbeutung zu tun. Sie erbringen mit dieser Rechtfertigung Opfer, wie sie z.B. den alten Nachbarn rund um die Uhr bewacht hatten. Der unerfüllte Wunsch der Nachbarschaft fordert mehrere Todesopfer und unterjocht alle Beteiligten. Es ist ein sehr klassisches Beispiel für eine Analyse mittels des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik*. Die Empfindungen gegenüber dem Totosieg des Nachbarn werden nicht ausgeglichen beobachtet bis sie vergehen, sondern durch Reaktionen am Leben gehalten und multipliziert. Der aufflammende Neid als natürliche Empfindung ist an sich der Vergänglichkeit unterworfen. Die Jagd nach dem Geld bestimmt aber dauerhaft die Leitwerte. Es werden Pläne geschmiedet und das Verlangen nach deren Erfüllung wird zum Dogma. Der reaktionäre Umgang mit Empfindungen wird als Ursache des Übels hier grotesk stilisiert (siehe Punkt 4.2.9). Die Aufrechterhaltung des Anscheins einer intakten, anständigen Nachbarschaft im Fremd- und Selbstbildnis ändert nichts an der tatsächlichen Lage, sie verschlimmert sie eher. Gleiches gilt für den Niedergang Rafaels, der mit seiner autosuggestiven Realitätseinrichtung elendiglich scheitert. Bei Goya ist die Radierung 79 mit der zynischen Unterschrift '*Nadie nos ha visto*' (s.o.) paralleler Beweis dafür, dass die Doppelmoral eine hinfällige Einstellung ist. Der Schein kann die Realität nicht austricksen.

4.2.9 Tierisches und Monströses

Goya und Álex de la Iglesia verzeichnen die Gesellschaft. Seit Ramón María del Valle-Inclán (*1866) ist zur Beschreibung der Darstellung von Menschen mittels grotesker Stilisierung die Bezeichnung *Esperpento* gebräuchlich. Wikipedia listet folgende Merkmale auf:

1. Lo grotesco como forma de expresión:

- * la degradación de los personajes.*
- * la reificación o cosificación de los personajes, reducidos a mero signo o a muñecos.*
- * la animalización o fusión de formas humanas y animales*
- * la literaturización del lenguaje coloquial, frecuentemente investido de todo tipo de intertextualidades.*
- * el abuso del contraste*
- * la mezcla de mundo real y de pesadilla*
- * la distorsión de la escena exterior*

2. La deformación sistemática de la realidad:

- * la apariencia de burla y caricatura de la realidad*
- * el significado profundo, semi transparente, cargado de crítica e intención satírica que constituye la auténtica lección moral*

3. La presencia de la muerte como personaje fundamental.

(<http://es.wikipedia.org/wiki/Esperpento>)

Wikipedia fasst mit Erwähnung der degradierenden Darstellung, der Aufweichung der Grenzen der Realität, der inhärenten Kritik und der Allgegenwart des Todes die Stilmittel der Groteske sehr gut zusammen. Des weiteren ist die in Punkt 1 herausgestrichene *animalización* eine von beiden Künstlern gebräuchliche Strategie zur Wiedergabe kritisierten Verhaltensweisen. Die von Aversionen und Verlangen

gesteuerten Figuren finden in den Werken von Goya und de la Iglesia oft vom Menschlichen über das Tierische ihren Weg zum Monströsen.

In *Crimen ferpecto* ist es zu Beginn Rafael, der in einer Publikumsadressierung stolz verkündet, dass er in einer Tier-Dokumentation Verhaltensmuster entdeckt hat, denen er immer schon zuvorgekommen ist:

'¿Hay algo más atractivo para una mujer que un hombre soltero? Ellas lo huelen. Lo vi en un documental de la 2. Es algo genético que les obliga llevarte al matrimonio. La hembra quiere controlarte, dominarte y, sobre todo, procrear. Tienen que mantener el ciclo vital y todo eso. De modo que seleccionan al macho, exhiben sus plumas... y para cuando te das cuenta, has pagado una hipoteca, tienes una manada de monstruos salvajes para alimentar, y se acabó.' (0:06:32)

Er vergleicht das Leben wilder Tiere mit dem der Menschenherde. Der dokumentarische Einschub erhöht die Realitätsnähe für die Zuseher (vgl. Hickethier 2001. S.205). Für einige Einstellungen kommt eine Löwenfamilie ins Bild. Rafael weiß, dass er eine Heirat verhindern müsse, da sonst eine Horde Monster zu ernähren sei und das schöne Leben dann zu Ende gehe. Gegen die tierischen Instinkte der Frau muss er stets gewappnet sein. Rafael nutzt sein Wissen über die 'Tierwelt' aus, ohne selbst Teil davon werden zu wollen. Für sich selbst hat er eine jenseitige Traumwelt geschaffen, die mit der Tierwelt bzw. den niederen Nivellierungen der Menschenwelt nur nach Bedarf interagiert. Als er innerhalb kurzer Zeit einen hohen Verkaufspreis erzielen muss, pirscht er sich wie ein Löwe an seine Beute heran.

Rafael: Quietos. Dejadme solo.

Alonso: Pero Rafa...

Rafael: Cállate, que la vas a asustar. (0:11:31)

Er befiehlt seinen Untergebenen im Stile eines Jägers Ruhe, da sonst die Beute aufschrecken könnte. In abwechselnden Einstellungsperspektiven sieht man in dieser Sequenz Rafaels Gesicht in Grossaufnahmen und das Geschehen aus seiner Sicht. Das Prinzip des Wechsels (2001. S.119) erzeugt das Gefühls eines Raubtiers auf der Pirsch. Die Kamerafahrten verfolgen die Kundin, wie sie teilweise von Regalen verdeckt,

zwischen den Waren auftaucht. Auch der Jäger verschwindet teils im Dickicht der Kleiderständer, Rolltreppen und Begrenzungssäulen und kommt durch Kamera-Schwenke wieder ins Bild. Er nähert sich der Dame, die er in seinen Gedanken aus dem Off als *un cervatillo entre la maleza* (0:11:41)³⁶ beschreibt, als sie durch die Unterwäsche stöbert. Seine Kollegen kommentieren den Vorgang. Alonso sagt: '*Es un monstruo. Mira como la lleva. La tiene en el bote.*' (0:12:42). Er sei ein der Kundin überlegenes *Monster*. Der Blick zeugt von einer Mischung aus Bewunderung und Entsetzen. Rafael ist im vielschichtigen Sinn des spanischen Vokabels *monstruo* (siehe 4.2.1 *Vernunft und Verlangen*) einerseits ein Gigant der Verkaufstechnik, andererseits aber auch eine von echter Menschlichkeit entfernte Maschine. Bezeichnenderweise sagt der Verkaufstrainer in der ersten Sequenz über die Talente Rafaels:

'Era una máquina. Te leía la mente. Un mago, una bestia, un animal nacido para vender. Nunca he visto nada igual.' (0:02:32)

Als er seine Beute erlegt, d.h. ihr einen sehr teuren Pelzmantel verkauft, steht seinem Konkurrenten Don Antonio die Aversion ins Gesicht geschrieben während Rafael mit seinen Mitarbeitern triumphierend *Felicità* singt (0:15:42). Es scheint als hätte er sein Verlangen erfolgreich befriedet. Endlich soll er mit einer Beförderung weiter aus den niederen Gefilden der Menschenmassen erhoben werden. Die bedrohliche Hintergrundmusik und das abgedunkelte Licht der nächsten Einstellung kündigen freilich bereits die Wende an. Rafael feiert die anstehende Beförderung mit einer Liebhaberin namens Roxanne im leeren, nächtlichen Einkaufshaus. Die Metamorphose vom Gewinner zum Verlierer wird Rafael erstmals unbewusst mit dem Hund des Sicherheitsmanns angedeutet (0:16:14). Der bedrohliche Rottweiler erinnert an die Höllenhunde aus Dante Alighieris *Die göttliche Komödie* (2005) an. Er versperrt archetypisch den Weg nach oben und weist Rafael in die Schranken. Sein Glauben an Überlegenheit in der Tierwelt bröckelt allmählich. Zunächst kann er aber seine Liebesaffäre mit Roxanne im nächtlichen



³⁶ dt. ein Rehkitz im Gestrüpp

Einkaufshaus fortsetzen. Am nächsten Tag platzt der Scheck des letzten Verkaufs und Don Antonio erhält doch statt Rafael die begehrte Stelle des Etagenleiters. Nach gegenseitigen Provokationen tötet Rafael Antonio in einem Anfall von Aversionen (0:25:20). Ein tierischer Trieb hat ihn überwältigt. Seine zuvor versuchte Abgrenzung zur 'Tierwelt' ist gründlich misslungen. Die einzige Zeugin Lourdes setzt ihn fortan unter Druck. Der König des Dschungels namens YEYO's³⁷ wird versklavt. Mit ihrer Erfahrung in einer Fleischerei hilft sie ihm im Keller des Einkaufshauses bei der Beseitigung der Leiche. Sie beeindruckt ihn mit ihren Fertigkeiten:

R: Se te ve suelta con el machete.

L: El secreto está en darle en los tendones. Para separar bien los huesos. (0:44:48)

In dieser Einstellung ist Lourdes scharf im Vordergrund zu sehen. Rafael hat im Hintergrund Probleme sich auf den Beinen zu halten. Der Realitätsschock der Leichenzerstückelung steht im starken Kontrast zu der abgegrenzten, perfekten Welt des Einkaufshauses, aus der er eben entrissen wurde. Die neuen Entwicklungen bringen Rafael dazu, sich zu übergeben. Lourdes zwingt ihn nach der Beseitigung der Leiche trotz Widerrede zum Geschlechtsverkehr. 'No tengo cuerpo.' 0:46:15 lamentiert Rafael, aber er hat keinerlei Kontrolle mehr. Sie zerrt ihn von der Bettdecke auf den Boden. Aus dem Off sind auditiv überarbeitete Geräusche einer Wildkatze zu hören (ab 0:47:10). Ausgelöst durch seine eigenen tierischen Triebe, die im Verlangen nach Sex und Reichtum ursprünglich ihren Ausgang genommen hatten und im Mord an Don Antonio gipfeln, gerät Rafael nun Schritt für Schritt tiefer in die Fänge von Lourdes. Da sie als Zeugin des Mordes alle Druckmittel gegen ihn in der Hand hält, bleibt Rafael nichts anderes übrig, als sich ihr zu fügen. In der nächsten Sequenz freut er sich über die nach dem Tod Don Antonios doch geglückte Beförderung. Sein Siegeszug, begleitet von triumphaler Musik und einem inneren Monolog aus dem Off, wird jäh unterbrochen von Lourdes' Auftauchen. Rafael schlägt sich den Kopf an einer Uhr an (0:48:33). Der Rahmen der Bildgrenze wird hier zusätzlich eingeengt, um die innere Gesetzmäßigkeit herauszustreichen (vgl. Hickethier 2001. S.47). Von einer Seite wird Rafael von

³⁷ Der Name des Einkaufshauses.

Lourdes bedrängt, auf der anderen Seite begrenzt die Wand seinen Bewegungsradius und nach oben verhindert die Uhr sein Auskommen. Er ist gefangen. Trotzdem will er seine schicksalshafte Bestrafung nicht akzeptieren. Rafael adaptiert sich psychisch nicht an die neue Situation und so drängen sich in seine längst nicht mehr von ästhetischen Parametern dominierte Welt monströse Elemente hinein. Das Opfer seiner Tat Don Antonio begleitet ihn nun wiederholt als Halluzination auf seinem Lebensweg. Lourdes erscheint ihm in psychotischen Tagträumen als blutüberströmte Bestie (1:06:07). Die von Rafael gewaltsam unterdrückte, neue Ebene der Realität manifestiert sich in schizophrener Entgrenzung. Die berühmte Phrase der Radierung 43 der *Caprichos* *'El sueño de la razón produce monstruos.'* findet hier seine Entsprechung. Rafaels absurde Vision von einer von allen Üblen befreiten, perfekten Welt erweist sich als unhaltbar. Seine Strategie den Traum der 'Vernunft' des Hedonismus' beizubehalten, mündet angesichts der neuen Lage in den Wahnsinn.



La Comunidad bietet ebenso zahlreiche Metaphern auf das Tierreich. In der Sequenz der ersten gemeinsamen Nacht von Ricardo und Julia in der Wohnung der Immobilienagentur symbolisieren die durch die Decke eindringenden Kakerlaken für Ricardo die Strafe für ihr gottloses Verhalten. Das Ungeziefer steht für die Unreinheiten, die sich durch das in der Wohnung des oberen Stocks versteckte Geld in Julias Geist breit machen werden. Dieser Mechanismus vollzieht sich für Julia bis zum Höhepunkt unbewusst. Bezeichnend ist ihre aufgebrauchte Reaktion auf Ricardos Aussage, wonach sie für das unerlaubte Verweilen in der Wohnung bestraft würden:

'Vale, somos culpables. Somos unos canallas que estamos aquí fornicando como bestias degeneradas. Pero eso las cucarachas no lo saben. Así que no busques relaciones extrañas entre una cosa y la otra. ¡Que me estás volviendo loca!' (0:11:54)

Hektisch negiert sie alle irrationalen Zusammenhänge. Für subtile Kausalitäten ist Julia in diesem Stadium des Plots nicht empfänglich. Symptomatischerweise schläft sie mit Ricardo auf dem Sofa ein, als im laufenden Fernsehgerät ein dokumentarischer Einschub zu sehen ist (ab 0:12:55), der den Verlauf der Geschichte allegorisch vorwegnimmt. Begleitet vom Schnarchen Ricardos aus dem Off beschreibt der Sprecher der Sendung wie Geier in der Wildnis eine Beute lokalisieren und gemeinsam verzehren. Ein Schakal beteiligt sich an dem Festmahl bis nichts übrig bleibt. Genauso wird die Nachbarschaftsgemeinde den Tod des Nachbarn entdecken und sich wie ein



Schwarm Geier um das Aas versammeln. Julia wird als Schakal dazu stossen und sich einen Großteil der Beute sichern. Die flüchtenden Tauben bestätigen bei der Flucht Charlys und Julias auf das Dach symbolisch den Verlust des friedvollen Lebens, das das Verlangen mit sich bringt. Als Ramona nach der Sequenz über den Dächern in den Innenhof stürzt, fallen die Nachbarn über den vermeintlichen Geldkoffer her (1:40:05), der für sie vergleichbar mit dem Fleisch

ist, das die Geier von einem Aas verschlingen. Álex de la Iglesia vergleicht den monströsen Charakter der Nachbarn in einem Interview mit Aliens:

'Aquí el alien es el vecino. Me preocupa que la gente se olvide de cuáles son los terrores que nos acompañan todos los días y lo que angustia muchísimo es descubrir que a este alien nunca lo podrás echar de la nave y que si levantas la vista estás rodeado de edificios con miles y miles de aliens' (<http://comunidades.calle22.com/comunidades/494/com494con1.asp>)

Die Nachbarn sind sich, wie lange Zeit auch Julia, der Verdorbenheit ihres Verhaltens nicht bewusst. Sie sehen das Böse immer woanders, niemals in sich selbst - sei es in der Bedrohung durch Diebe, der Unterstellung schlechter Charaktereigenschaften bei anderen u.s.w. Sie merken nicht wie sie zu Monstern werden.

Bei Goya nehmen nach zahlreichen Tierabbildungen die Monster in der zweiten Hälfte der *Caprichos* überhand. Der Übergang vom Menschlichen (Nr 1: Selbstporträt) über das Tierische zum Monströsen verläuft ähnlich wie in den beiden Filmen. In der Mitte tauchen sie im *Capricho* 43 im *sueño* des Künstlers erstmals auf, bis sie in der Schlussnummer 80 *'Ya es hora'* ihren Abgang verkünden. Monster sind diejenigen Menschen, die sich ihrer Fernsteuerung durch Reaktionen nicht mehr bewusst sind und die sich nicht einmal mehr für kurze Episoden in den menschlichen Bereich abseits von Aversion und Verlangen zurückziehen wollen. Hier wird die Metapher des Tierischen vom Monströsen abgelöst.

4.2.10 Liebesbeziehungen

Die eindeutigste Liebesgeschichte ist in *Crimen ferpecto* zu finden. Rafael wird von Lourdes zu einer Beziehung gezwungen, nachdem sie den Totschlag an Don Antonio mitverfolgt hatte. Álex de la Iglesia sagt über Lourdes:

'Para Rafael, representa todo lo que más odia. O lo que más teme. El problema que tiene Rafael es que se niega a que existan Lourdes en su mundo perfecto, y eso es lo mismo que negar la realidad. Lo mejor para los dos hubiese sido que se aliasen. Podrían haber formado un equipo muy competitivo. Ella tiene ideas geniales; él, no. Él es atractivo; ella, no. Para no caer en el abismo de la locura, Rafael debería haber sido capaz de afirmar: 'Es fea, pero me cae bien.' Como no lo hace, Lourdes lo devora.' (<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/crimenferpecto/entrevista.htm>)

Lourdes ist die Strafe des Schicksals für Rafael. Sie repräsentiert jenes Geschwulst, das der Körper produziert, wenn Gefühle unterdrückt werden oder der Stress überhand-

nimmt. Im künstlerischen Ausdruck des Spielfilms verlagert de la Iglesia die Konsequenzen unreinen Verhaltens an die äusserliche Oberfläche. Anstelle von gesundheitlichen oder psychischen Problemen bekommt es Rafael mit einer archetypischen Figur zu tun. Lourdes tritt unwiderruflich in sein Leben und zwingt ihn zu all den Dingen, die er verabscheut. Die Ethnopsychoanalyse hat es bereits seit Langem erkannt: *Feindseligkeit ist die Kehrseite uneingestandener Faszination. Wir weisen nach außen ab, was wir in uns selbst unterdrücken.* (März 2009. S.9)³⁸ Noch im Anfangsmonolog hatte Rafael über die Gründung einer Familie mit lärmenden Kindern erklärt *'Sólo de pensarlo me dan escalofríos. Es ése mi destino? No.'* (0:06:57). Rafael hatte nie beabsichtigt sein sexuelles Verlangen zu kanalisieren, um familiäre Reproduktion anzuvisieren. Im Gegenteil, er wollte ohne Beschränkungen die Anzahl an Geschlechtspartnerinnen steigern.

Im Denkschema des sexuellen Lustgewinns stellt eine fixe Bindung mit einer hässlichen Frau das Worst-Case-Szenario dar. Genuss- und Gewinnmaximierung bedeuten in ihrer Zielsetzung Suchtabhängigkeit: Wenn die Befriedigung ausfällt, funktioniert das System nicht mehr. Die Kontrolle über die Verfügbarkeit der Lustmittel kann immer nur temporär gegeben sein. Deswegen ist Rafaels Lebensstil gefährlich. Der Unfall nach der Schlägerei mit Don Antonio macht das Dilemma des Lust-getriebenen Lebens sichtbar. Eine erwünschte Beförderung tritt nicht ein und schon fällt die letzte Schranke. Rafael verletzt Antonio im Affekt tödlich. Nun rächt sich die unwissende Sucht nach Perfektion im Leben Rafaels. Er wollte sein Leben von allen schlechten und unansehnlichen Dingen befreien. Als Ausgleich wird er von Lourdes auf den Boden der Tatsachen geholt. Seine erste Reaktion darauf ist abermals der Gedanke an Mord. Als sie die Leiche Don Antonios zerhackt, hört man aus dem Off die innere Stimme Rafaels:

'El primer problema está solucionado [el cadáver]. Ahora queda el segundo: Hay una persona que ha visto demasiado. Sólo hay que alargar el brazo y dejarlo caer. ¿Qué te pasa? La gente muere a millones por todas partes. ¿Crees que los presidentes de las naciones lloran por las noches por sus crímenes horribles? No. Duermen

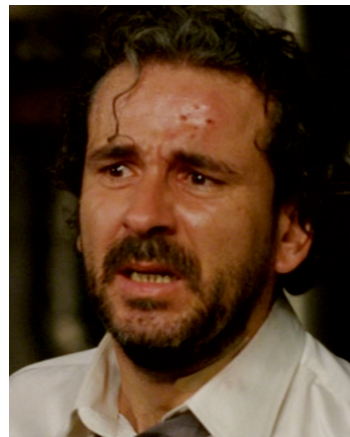
³⁸ Dies merkt Ursula März zur Ausländerfeindlichkeit in der Politik in einem Artikel über die Begegnung Roland Kochs mit dem Dalai Lama an.

tranquilos. Les da todo por culo. Sólo el fracaso quita el sueño. Así que hazlo de una vez y dormirás como un niño.' (0:45:18)

Er ist nicht bereit Lourdes als Ergebnis seiner Taten zu akzeptieren. '*Sólo el fracaso quita el sueño*' denkt Rafael weiterhin im Sinne einer teleologischen Bestimmung allen Handelns. Diese Schlüsselphrase bietet eine Zusammenfassung seines Denkens: Erfolg ist die Definition eines gelungenen Lebens. Aus der dualistischen Perspektive braucht es materiellen sowie zwischenmenschlichen Erfolg, um 'ruhig schlafen zu können', um sich auf dem richtigen Weg wähnen zu können. Das Problem des toten Körpers, des materiellen Aspekts der Schuld, ist mit der Verbrennung der Leiche in dieser Sequenz beseitigt. Für Rafael bleibt nur noch das der Mitwiserin. Er versucht endgültig alle Konstituenten der Realität auszulöschen. Im Sinne des Handlungsverlaufs sind das Beweise und Zeugen. Im metaphorischen Sinn will er die Kausalität an sich, das Karma abschaffen. Der Grund, warum das nicht gelingen kann, ist klar. Die Gegenseite antwortet syntaktisch parallel:

'Bueno. El primer problema ya está resuelto. Ahora sólo nos queda el segundo.' (0:45:47)

Beide bezeichnen das erste Problem als gelöst. Aber Lourdes schlussfolgert anders. Jetzt folgt die Strafe. Die Unterdrückung der Realität hat ein unerwünschtes Folgeproblem. Lourdes ist das archetypische Sankhara, das durch Verdrängung unangenehmer Empfindungen entstanden war. Sie will jetzt geliebt werden. '*¿Y qué queda? Dios mío, ¿qué queda?*' (0:45:56) fragt Rafael panisch. Der in der Nahaufnahme ersichtliche Terror zeigt seine Unsicherheit. Die brechende Stimme verstärkt den



Eindruck. Er fürchtet weitere Konsequenzen seines Handelns, auch wenn sein Weltbild solche Mechanismen nicht für möglich gehalten hatte. Rafaels ganze Angst kommt in den folgenden Sequenzen zum Vorschein. Seine Berechnung hat versagt. Dabei ist Lourdes der selbsternannte Schutzengel. Über sie, der archetypischen Strafe, kann er sein Karma abtragen. Er nutzt die Chance auf Tilgung der Schuld aber nicht und das

manifestiert sich in einer fortschreitenden Psychose. Bezeichnenderweise sagt Rafael beim ersten Treffen, als Lourdes sagt, sie vertraue ihm noch nicht:

'Pero cómo puedes decir eso después de todo lo que has hecho? Yo confío en ti plenamente.' (0:39:38)

Der Spruch ist zu seiner gewöhnlichen Form umgekehrt. 'Wie kannst du das sagen, nach all dem was *du* (für mich) getan hast?' Rafaels gespielte Entrüstung über das mangelnde Vertrauen offenbart seine Begriffsstutzigkeit. Weil das Glück immer auf seiner Seite gewesen ist, soll es auch weiterhin da bleiben. Er würde liebend gerne weiter die Mechanismen des Naturgesetzes umgehen und sich die Realität zurechtlegen. Aber Lourdes ist zu mächtig geworden. Er kann sie nicht mehr unterdrücken. Er sagt, dass es Schüchternheit gewesen wäre, die ihn von Lourdes all die Jahre getrennt hätte. Für den Zuseher, der zuvor Rafaels Machenschaften verfolgt hatte, ist dies klar als Lüge ersichtlich. Aber als Allegorie auf die Feigheit in Bezug auf Konfrontationen mit der Wirklichkeit taugt die Aussage. Er war tatsächlich in gewisser Weise schüchtern und traute sich dem Schlechten in seinem Leben nie ins Auge sehen. So kann auch Lourdes' Aussage zuvor verstanden werden:

'Siempre he notado por tu accionar una especie de ... rechazo. Como si me evitaras. Por los pasillos, por las escaleras, ni me mirabas. ¡Es como si no existiera!' (0:40:49)

Rafael hatte Lourdes aus seinem Leben ausgeschlossen. In den Gängen und auf den Stiegen hatte er nur die attraktiven Kolleginnen seiner Blicke gewürdigt, sowie er sich in den Blutbahnen und Körperteilen immer nur den angenehmen Empfindungen gewidmet hatte. Nun rächt sich diese partielle Wirklichkeitssicht. Lourdes ringt ihm das Versprechen '*hasta la muerte*' ab (0:42:09), dass später zur Heirat führen soll. Nie wieder wird Rafael unbeschwert alles Unangenehme ausklammern können.

In der Sequenz im Keller zeigt Lourdes, wie streng und pragmatisch sie agiert. Man müsse die Sehnen von den Knochen trennen, sagt sie (0:44:48; siehe 4.2.9), und meint damit, dass Anhaftung abgelegt werden muss, um Leiden zu verhindern. Rafael muss seinen gewohnten Hedonismus hinter sich lassen, um das neue Leben ertragen zu können - das ist der Hinweis seiner Komplizin. Wenig später verlangt sie Geschlechts-

verkehr von ihm. Rafael redet sich auf seine durch den Stress mit der Leiche hervorgerufene Unzulänglichkeit aus - *'No tengo cuerpo'* (0:46:14; siehe 4.2.9).



Ausserdem befürchtet er, dass sie jemand stören könnte, aber Lourdes entgegnet *'No va a venir nadie, y tú lo sabes.'* (0:46:03). Sie deutet an, dass es keine Rettungsmöglichkeit mehr gibt. Rafael muss sich mit der unmittelbaren Realität seines Kör-

pers und den Archetypen seiner Seele auseinandersetzen, auch wenn das heftige Aversionen auslöst. Lourdes weiß über all seine Liebschaften der Vergangenheit aus eigener Beobachtung bescheid. *'Podría decirte hasta lo que habéis cenado cada noche.'* (0:46:07) Sie weist damit auf die strenge Zuverlässigkeit hin, die sie als karmische Strafe verkörpert. Mit ihrer unansehnlichen Optik hat sie bei Rafael stets Aversion hervorgerufen. Sein Weltbild konstituierte sich in Abgrenzung zu Frauen wie ihr. So konnte er ein gut und ein böse, ein oben und ein unten erstellen. Die Sequenz, in



der er sich dem Zuseher vorstellt, unterstreicht dies. Rafael fährt erhobenen Hauptes mit der Rolltreppe nach oben, während Lourdes auf dem Weg nach unten an ihren Fingernägeln kaut (0:06:30).

Hier ist Rafael noch im Aufwind. Er unterscheidet sich in dualistischer Denkart von den niederen Wesen. Sein Spruch *'Amo a las mujeres. A todas. Bueno... A casi todas.'* (0:06:25) bestätigt diese Annahme. Die Wurzeln des Leidens des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* sind in seinem Verhalten verankert. Auf alle angenehmen Erscheinungen der äußeren Welt reagiert Rafael mit Verlangen, auf alle als minder eingestuften Erscheinungen mit Aversion. Lourdes weiß um seine Denkweise bescheid:

'Ya. Esto no es para mí, ¿verdad? Es para las guapas. Es eso. Las chicas que gustan a los hombres. Las tías buenas. ¿No es así?' (0:46:32)

Rafael streitet unglaublich ab nach diesem Schema zu funktionieren. Aber es ist zu spät. Seine eigenen Lügen rächen sich an ihm, Lourdes verschlingt ihn in ihrem Verlangen nach Liebe.

'Algunos de Ustedes pensarán que ella me utilizaba como un Kleenex, para aliviar su congestión sexual. Puede que tengan razón.' (0:49:51)

Rafael spricht in seiner an das Publikum gerichteten Off-Stimme. Die zersausten Haare und der zermürbte Blick bezeugen sein Leiden. Die Liebesbeziehung in *Crimen perfecto* ist für die Partner entgegengesetzt zu beurteilen. Rafael muss sein illusorischen Paradies aufgeben und lernen, sich den Ursachen seiner Aversionen gleichmütig zu stellen. Lourdes hingegen lebt zum ersten Mal ihr Verlangen aus. Für beide verändert sich in radikaler Weise ihr Leben, weil sie völlig neue Erfahrungen sammeln. Lourdes Mimik und Gestik wird erheblich selbstbewusster während Rafaels Auftreten im Angesicht des allgöttlichen Wesens,³⁹ das ihn beherrscht, jegliche Arroganz verliert. Sie tritt mit aller Macht in sein verwahrlostes Leben. Für Rafael freilich ist dieser Einfluss nichts positives. Er ist am Ende der Sackgasse seines Weltverständnisses angekommen - *'Todo desaparecía poco a poco en un túnel sin salida.'* (0:57:27) Visuell potenziert (Hickethier 2001. S.107) wird die Tunnel-Metapher als Rafael in einer Sequenz am Rummelplatz während einer Fahrt mit der Geisterbahn von Jaime erkannt wird. Um zu verhindern, gemeinsam mit Lourdes gesehen zu werden, stürzt er sich im Tunnel aus dem Wagon. Sein Fuß verfängt sich in einer der Fallen der Geisterbahn und er verletzt sich schwer (0:59:06). Ein über und über mit Dynamit beladener Mitarbeiter hatte ihn zuvor noch gewarnt. Dieser steht für die Explosivität der psychischen Verfassung in der Situation: Rafael befindet sich in einer *mina perdida*.⁴⁰ Die Zurechtweisung des Schicksals durch Lourdes sieht er als Hexerei. Er will sich nicht fügen und gerät immer weiter in eine ausweglose Situation, die wenig später im Wahnsinn enden soll. Er denkt

³⁹ Lourdes steht vor der Aufschrift *Pandemónium* in der Damenabteilung (0:50:05).

⁴⁰ Das ist der Name der Geisterbahn.

an Flucht, doch solange er den Teufelskreis seines Verhaltens nicht verstehen lernt, gibt es kein Entrinnen aus der Umklammerung der archetypischen Figur Lourdes. Schwer gezeichnet vom Unfall auf dem Rummel bricht Rafael weiter die Regeln der Natur. Wie zum Beweis raucht er vor dem Rauchen-verboten-Schild. (1:00:42). Er versucht nun per Auto das Einkaufszentrum zu verlassen. Lourdes stellt sich ihm in den Weg und fragt *'Estamos unidos para siempre. ¿No lo entiendes?'* (1:02:22). Es bleibt unmöglich den Archetyp zu überlisten. Als er es trotzdem versucht geht Lourdes zur Polizei. Rafael muss sofort besänftigend einlenken. Doch innerlich verweigert er seinem Schicksal weiterhin die Anerkennung. Die Hölle bricht aus.



'En ese momento descubrí que el Infierno existe, y el demonio también. Lleva falda, faja, y sujetador color crema.' (1:05:35)

Der innere Monolog zeugt vom Missverständnis der Wahrnehmung. Rafael beobachtet seine Sankharas nicht sondern reagiert mit unverständiger Ablehnung. Folge ist die Projektion seiner Probleme in die Person Lourdes'. Die perfekte Welt, die Freiheit von der Natur, wie sie sich Rafael ausmalt, existiert nicht. Aus diesem Grund muss er den umgekehrten Weg gehen. Nicht Herr der Lage werden oder flüchten ist die Lösung - er muss loslassen. Der demütige Sprung in den Liftschacht (1:29:38) ersetzt die hochmütige Fahrt mit der Rolltreppe. In der Sequenz des vorgetäuschten Todes (siehe Punkt 4.2.6) entschwindet Rafael in der Hierarchie des Bildes nach unten. Es ist die Antithese zum anfänglichen Aufwärtstrend des Wirtschaftsdenkers. Ein kurz eingeschobener Wechsel in den Erzählmodus der Nachrichtensendung (vgl. Hickethier 2001. S.206f) klärt den Zuseher auf :

'Según fuentes policiales consultadas por esta cadena, las altas temperaturas provocadas por la combustión de los materiales podrían hacer desaparecer cualquier rastro orgánico.' (1:30:29)

Der Tod des Egos ist vollzogen. Das Feuer eliminiert metonymisch alle organischen Spuren. Damit sind die egozentrische Lebensführung, das mühevollen Imagedenken, die ständige Suche nach beruflicher Verbesserung u.v.m. allesamt beendet. Das Feuer entlädt in seiner explosiven Kraft die aufgestauten Emotionen Rafaels. Danach kann wieder Statik einkehren (vgl. 2001. S.64).

Die 'Liebesbeziehung' der Hauptperson stellt in *Crimen ferpecto* den Kampf eines durchschnittlichen Menschen mit sich selbst dar. Er muss sie durchleben und er muss sich letztendlich ihrer entledigen, um fortzuschreiten. Genau wie die Genüsse im Anfangsteil sind auch die Zumutungen der Partnerschaft der Vergänglichkeit unterworfen. Am Ende hat Rafael seine Katharsis bestanden und kann in ein gereinigtes, ruhiges Leben aufbrechen. Die Wurzeln des Leidens Verlangen und Aversion hat er im Sinne des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* als reaktionäre Grundhaltungen abgelegt. Erst aus der unwissenden Versklavung des alten Lebensstils befreit, kann Rafael wieder ein erträgliches Dasein fristen.

Auch Julia in *La Comunidad* kann nach der Befreiung von ihrem Verlangen - der Aufgabe des Geldkoffers - in ein neues, ausgeglicheneres Leben aufbrechen. Die Liebesbeziehung erfüllt als Thema aber andere Zwecke. Sie steht nicht im Zentrum des Films, und steigert sich vom Wendepunkt zum Höhepunkt, sondern spielt exakt gegenläufig bis zum Wendepunkt eine relativ wichtige, zum Höhepunkt eine untergeordnete und ab dem Schlussteil wieder eine relevante Rolle. Spezifisch ist hier die Dreiteilung in die Partner Ricardo, Oswaldo und Charly. Alle drei haben unterschiedliche Beziehungen zu Julia und ihrem Geld. Ricardo will gar nichts über die Neuigkeiten wissen, die ihm Julia erzählen will (siehe Punkt 4.2.6). Zu sehr ist er mit seinen Minderwertigkeitskomplexen beschäftigt. Selbstmitleid bestimmt sein Denken, darum kommt es gar nicht zum Erhalt der Information über das Geld. Er gibt sich mit Julia zufrieden, hat aber nicht genügend Energie zur Verfügung, um ihren wahren Wert zu erkennen. Der Nachbar Oswaldo hat bessere Einblicke. Er versteht Julias Probleme, allerdings verhindert sein impulsives Verlangen, d.h. seine Gier nach dem Koffer, dass Julia ihm das nötige Vertrauen entgegenbringt. In der Sequenz, in der die Nachbarn

versuchen ihre Wohnung zu erkunden, während sie mit ihm Zärtlichkeiten austauscht (ab 0:53:55), kränkt er sie schwer. Als Julia die Eindringlinge vertrieben hat und erbost ins Schlafzimmer zurückkehrt, um sich Oswaldo anzuvertrauen, durchwühlt dieser bereits das Badezimmer (0:55:20). Schreiend und schlagend verweist sie ihn der Wohnung. Oswaldo repräsentiert die triebhafte Liebe, zu der sich der Mensch am meisten hingezogen fühlt, die ihn aber in einen Hinterhalt der Abhängigkeit führen kann. Zu ihrem eigenen Glück vertraut sie auch später seinen Verführungen nicht, als er ihr durch den Türspion ein wundervolles Zusammenleben verspricht (ab 1:21:35). Um Julia zu überwältigen nutzt die *Comunidad* Julias Verlangen nach Zuneigung durch mit Oswaldo koordinierte Annäherungsversuche:

Oswaldo: Somos náufragos. Como dos náufragos en una isla.

Julia: Una isla llena de monstruos. (1:22:22)

Mit der Allegorie des Schiffbruchs erzielt Oswaldo beinahe den gewünschten Effekt. Er begibt sich mit Julia metaphorisch auf eine Insel. Da sie auf dieser Insel gefangen seien, umzingelt von Monstern, bekundet er ihr wertvolle Solidarität. Das Eigene wird in Abgrenzung als das Gute konstruiert. Natürlich ist das Gespräch doppelmoralisch. Die Übergabe des Geldes könnte die 'Schiffbrüchigen' jederzeit von ihrer Pein befreien. Tatsächlich handelt es sich um eine Insel voll von Monstern, Oswaldo und Julia gehören aber zu dieser Spezies dazu. Noch ist Julia nicht bereit ihren eigenen Abgründen zu begegnen. Sie setzt ihre Hoffnungen nach wie vor in ein äußerliches Happy End. Sie will das Geld und sie will die Liebe des attraktiven Oswaldo. Sie soll später erfahren, dass sie das Happy End nur innerlich finden kann. Ein kurzer Moment der Skepsis verhindert jetzt, dass sie in den Hinterhalt der Nachbarn gerät. Sie flüchtet über die Dächer, wobei ihr Charly hilft. Mit dem Übergang zu ihm als Partner ist die Metamorphose von der Unwissenheit und der Aversion (Ricardo) über das Verlangen (Oswaldo) hin zur Selbstlosigkeit (Charly) gelungen. Charly opfert sich für Julia. Er lenkt die Nachbarn im entscheidenden Moment ab. Sie schlagen ihm zur Strafe das Gesicht blutig, dafür gewinnt Julia einen Vorsprung (1:32:00). Gleichzeitig stellt er sie auf die Probe. Er lässt sie um einen Koffer mit Spielgeld kämpfen. Aus archetypischer

Hinsicht ist seine Figur das Gegenteil zu Oswaldo. Er ist die unabhängige Reinheit der Liebe und der Empfindung für die das Opfer der alten Muster gebracht werden muss. Der Konflikt ist auf die Spitze getrieben. Kann sich Julia nicht von ihrer Anhaftung befreien, wird sie sterben. Entledigt sie sich ihrer Bindungen, wird sie das Geld verlieren. Dies ist die Aufgabe, die Charly ihr zumutet. Ramona, als archetypische Macht der Triebe, bedrängt Julia am Dach. Sie behauptet, dass man das Verlangen nicht beherrschen könne, sondern mit ihm geboren werde (1:39:12; siehe Punkt 4.2.7). Jetzt trifft Julia eine Entscheidung. Sie entgegnet, dass sie sich nicht zwanghaft der Gier beugen müsse und deshalb anders sei (1:39:24). Sie wirft Ramona den Koffer entgegen, worauf diese etliche Stockwerke in die Tiefe stürzt. Julia erfährt Erlösung. Sie hat eine Wertigkeit über jener des Geldes erfahren. Die weitere Konstruktion der Fiktion folgt im Modus des Dokumentarischen (Hickethier 2001. S.205). In einer Zeitungsannonce ist zu lesen:

'Caballero Jedi necesita Princesa para relación seria. Julia, te necesito, la Fuerza está conmigo.' (1:40:42)

Der dokumentarische Einschub sorgt für einen Überraschungseffekt. Das vermeintliche Ende wird nochmals umgekehrt. Charly und Julia treffen sich in einem Lokal und feiern ihre Zusammenkunft ausgelassen. Die ernsthafte Beziehung, die er per Inserat gesucht hatte, ist durch Julias Metamorphose möglich geworden. Nach den zweckgebundenen Verhältnissen mit Ricardo, das aus der Verzweiflung der Mittelmässigkeit geboren war, und Oswaldo, das beiderseits nur im Verlangen begründet war, steht Charly für eine neue Rechtschaffenheit. In der tiefenstrukturellen Bedeutung ist es nicht eine bestimmte Art der Liebesbeziehung, die propagiert wird. Ricardo, Oswaldo und Charly repräsentieren Möglichkeiten des Umgangs mit sich selbst. Implizit befürwortet de la Iglesia die kindlich-naive Objektivität Charlys gegen die phlegmatisch-pathetische Haltung Ricardos, der nur seine wahren Wünsche unterdrückt - *'Yo me tengo que confirmar contigo y tú conmigo. ¿Y qué?'* (0:33:35) - und gegen die Oswaldos, deren Antrieb offensichtlich reiner Opportunismus ist.

Goya hat in den *Caprichos* die Themen Heirat, Liebe und Sexualität ausführlich kommentiert. Die Problematik der unfreiwilligen Partnerschaft, die wir aus *Crimen ferpecto* kennen, thematisiert er beispielsweise in Radierung Nr 75. 'No hay quien nos desate?' fragt die Bildunterschrift. Gesellschaftliche Konventionen sind auch heute noch so stark, dass sie als Gesetze der Natur empfunden werden. Auch wenn keine konkrete Person Befehle erteilt legen sich gesellschaftliche Erwartungen oft wie Ketten um die Bewegungsfreiheit. Die naheliegendste Interpretation sieht hier die Zwangsheirat kritisiert. In weiterer Folge werden aber auch andere Aspekte der Interpretation interessant. Warum ist der Ausruf als Frage formuliert? Die unfreiwillig Liebenden erwarten anscheinend Hilfe von aussen. Sie machen denselben Fehler wie Rafael, der Lourdes als großes Unglück sieht, das durch missliche Umstände auf ihn hereingebrochen ist. Er weiß nicht, dass er innerlich etwas ändern muss, um der Situation zu begegnen. Weiters ist auf Nr 75 ein übergroßer, Eulen-ähnlicher Vogel abgebildet, der augenscheinlich die Situation des Aneinandergebunden-Seins noch verschärft. In der Bildmitte des oberen Drittels ist zu sehen, wie er in einer übergeordneten Position mit seinen Klauen alle aufstrebenden Bewegungen verhindert. Der monströse Vogel verkörpert die innerliche Wirkweise, wenn ein massives Sankhara an die Oberfläche tritt. Es kann durch wiederkehrenden Reaktionen auf Gefühle entstehen, z.B. wenn eine Frau, um ihren Eltern nicht zu widersprechen, einen Mann heiratet und die ungeliebte Entscheidung immer wieder unterdrückt. Fehlende Ehrlichkeit und Objektivität können nach einiger Zeit 'Monster' zum Vorschein kommen lassen. Im doppelten Sinne des großen Paradigmas der *Caprichos* 'El sueño de la razón produce monstruos' ist so einerseits der Traum einer vollkommen vernunftsgesteuerten Lebensweise gescheitert, weil er körperliche Aspekte nicht berücksichtigt. Andererseits ist die Abwesenheit der Vernunft in der Entscheidung der



Eltern, die aufgrund des Ansehens der Familie die Selbstbestimmung ihre Tochter opfern, Gegenstand der Kritik.

Rafaels Beziehung zu Lourdes ist mit einer ähnlichen Symptomatik versehen. Ihr Verlangen nach Zuneigung, seine Aversionen gegen sie und die Unwissenheit der beiden über die Kausalität dieser Verhaltensweisen führen zu beidseitigen Beengungen. Rafael wird verrückt, Lourdes ordnet ihrem Wunsch nach Kontrolle über ihn alles unter. Beide können aufgrund ihrer Beziehungsbindung nicht mehr frei leben. Das Eulenmonster der Radierung 75 hat sie lange Zeit fest im Griff.

Auch Julias Zweckpartnerschaft zu Ricardo wird von unsichtbaren Fäden zusammengehalten. Sie gibt sich zufrieden, tauscht Sicherheit und Komfort gegen wahrhaftiges Ausleben. Im *Capricho* 2 mit der *subscriptio* '*El si pronuncian y la mano alargan/ Al primero que llega.*' wird das wahllose sich in die Hände des Nächstbesten Werfen thematisiert. Eine Beziehung wird eingegangen, weil sie von der Gesellschaft eben erwartet wird und weil sie das eigene Leben in einigen Bereichen leichter machen kann. Die dahinter versteckten Verlangen nach Verfügbarkeit und Aversion gegen die Bedrohung der Einsamkeit bereiten auf lange Sicht neue Probleme, wie die Unzufriedenheit, die während des Streits von Julia und Ricardo ersichtlich wird (ab 0:31:51; siehe Punkt 4.2.6). Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* klassifiziert diese Mechanismen in Beziehungen als Wurzeln des Leidens. Ricardos Verbitterung in der Zweckbeziehung wird gefolgt von Oswaldos zielgerichteter Vereinnahmung. Er versucht alles, um an Julias Geld zu kommen. Nach der Willkommensfeier begleitet er sie in ihre Wohnung und sie sprechen auf dem Wasserbett über das Loch in der Decke:

J: ¿El techo? El dedo de dios, que me ha dado castigo el otro día.

O: Pues, ¿sabes lo que te digo? Vamos a darle motivo para esto acá.

Vamos a profanar esta cama de agua bendita y vamos a hacer algo salvaje. (0:52:37)

Das besagte Loch ist elementar für Julias Lebensweg. Durch die dort eindringenden Kakerlaken hatte sie vom Tod des Nachbarn erfahren. Es symbolisiert einen Riss in ihrem Weltbild, durch welchen neue Chancen und Gefahren zu ihr durchdringen.

Obwohl seine Anspielung ironisch ist, will Oswaldo ihre Heiligkeit insofern entweihen, als dass er ihre 'Löchrigkeit' nutzen will, um seine materiellen Gelüste zu befriedigen.



Goya kritisiert den Entzug des Subjektstatus' der Frau in Radierung Nr 7 mit dem Titel '*Ni así la distingue.*'. Nicht einmal aus kürzester Distanz kann der Mann das wahre Wesen der Frau ausmachen.⁴¹ Das Problem dabei ist nicht die entzogene Individualität, sondern die Verfügbarmachung. Die Frau wird zum sexuellen Zielobjekt. Während der Mann sich der Wirkung seiner Triebe ausliefert, muss die Frau als Mittel zum Zweck dienen. Beide werden damit zu Sklaven. Das körperliche Verlangen soll in der Beziehung nicht als Konstante gesetzt sein.⁴² Es ist eine Basis des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* - wenn dem Verlangen widerspruchslos gefolgt

wird, unterjocht uns die darin verborgene Aggression. Die Bedrohung der unschuldig anmutenden Frau in Radierung 14 '*Que sacrificio!*' (siehe Punkt 4.2.7) kann analog dazu gedeutet werden. Sie wendet sich von dem archetypischen Lustgreis ab und hält ihre Hände verschränkt. Die Avancen des Buckeligen, dessen Kopf nur bis zur Bildmitte reicht, stehen für die Anziehungskraft des visuell *niedrig* konnotierten Verlangens. Wir folgen der Beschreibung der Gefahr des Verlusts der Ausgeglichenheit durch Hingabe an Werte der Unwissenheit und des Verlangens.

Auch Charly, als Heilsbringer in *La Comunidad*, ist nicht befreit vom Verlangen, wie die Masturbationssequenz zeigt (ab 0:41:55). Der Unterschied ist, dass er sich nicht davon beherrschen lässt. Er ist der einzige, der Julia nichts wegnehmen will, sondern ihr vielmehr etwas zu geben hat, nämlich den Geldkoffer und seine Liebe. Von ihm als Partner kann Julia profitieren ohne dauerhaft emotionale Opfer bringen zu müssen. Als allseits unbeachteter und missbilligter Nachbar verkörpert er entrückten Gleichmut. Mit ihm kann sie dem Leidenskreislauf entkommen.

⁴¹ Nr 6 '*Nadie se conoce.*' knüpft an diese Problematik an.

⁴² Das gilt auch für finanzielles Verlangen.

4.2.11 Kinder

Kinder werden in den behandelten Werken als Opfer - mit Tendenzen zur Mitschuld - stilisiert. Sie werden in eine Gesellschaft (*Caprichos*), eine Nachbarschaft (*La Comunidad*), oder eine Familie (*Crimen Ferpecto*) hineingeboren und automatisch konditioniert. Symptomatisch sind die Ohrfeigen Hortensias für Armandito in *La Comunidad*, als er auf der Jagd nach Julia als einziger richtig liegt und auf den Fluchtweg durch die Balkontüre hinweist. Sie packt ihn und befiehlt, der Sache dienlich zu bleiben. Das Verhältnis von Mutter zu Sohn steht induktiv für Vorgänge in der gesamten Gesellschaft. Kinder liegen mit ihren natürlichen Vermutungen oft richtig, werden aber wider besseren Wissens von den Instinkten abgebracht. Charly, der infantile Züge an sich hat, obwohl er äußerlich kein Kind mehr ist, hat dagegen eine Taktik gefunden. Er stellt sich dumm (siehe Punkt 4.2.4). Als Julia und er auf dem Dach des Hauses angelangt sind, beruhigt er sie mit den Worten:

'Tranquila, mujer. Que no pasa nada. Me haré el tonto como siempre.

Confía en mí, ¿vale?' (1:31:31)

Charly durchschaut die reaktionären Denkschemata seiner Mutter und der anderen Nachbarn und lehnt sie insgesamt ab. Er kann erfolgreich der soghaften Groteske der *Comunidad* entkommen, weil er nur zum Schein weiter innerhalb ihres Gefüges agiert. Seine wiederkehrenden *Star Wars* Verkleidungen⁴³ belegen seine Abgrenzung. Am Ende belohnt in der Plot mit dem Geldkoffer. Auch Armandito flüchtet in eine abseitige Welt. Der einzige Junge im Kindesalter findet durch übermäßiges Essen Befriedigung. Ebenso skurrile Kostümierungen wie Charly reflektieren seinen Wunsch, der pseudoglatten Oberfläche der Hausgemeinschaft etwas entgegenzusetzen. Beide schaffen sich bizarre und nichtsdestotrotz autonome, psychische Zonen, in denen sie der Ideologie der Gier ihrer Eltern nicht folgen müssen.

⁴³ Als *Darth Vader*.

Die doppelmoralische Welt der Erwachsenen wird auch vom einzigen Kind in *Crimen ferpecto* torpediert. Die Schwester Lourdes' Desirée untergräbt die Bemühungen der Familie um ein harmonisches Miteinander beim Abendessen. Als sie erstmals Rafael kennenlernt, schockiert sie die Anwesenden mit erfundenen und brachialen Aussagen wie *'No puedo comer. Estoy embarazada. (...) Ha sido el profesor de gimnasia. Me violó.'* (0:52:39-0:52:48) und *'Es verdad pero nadie me cree. Tengo SIDA y estoy embarazada de tres meses.'* (0:53:05). Einerseits will sie Aufmerksamkeit erwecken, andererseits wird in ihrem Verhalten deutlich, dass sie im Alter von acht Jahren bereits begriffen hat, wie normal es in der Welt der Erwachsenen ist, Gesprächsinhalte nicht mit der Wahrheit korrelieren zu lassen. In Übereinstimmung dazu sagt Chueca in *La Comunidad* zu Armandito in der Sequenz, in der die Nachbarn Julias Wohnung durchstöbern *'Suéltalo, ¡suéltalo! ¡Que no es tuyo!'* (0:54:50). Er verlangt, dass sein Sohn Sachen, die ihm nicht gehören, nicht angreifen soll und widerspricht damit der Handlung, die die Erwachsenen gerade eben noch mit dem Einbruch selbst vorgezeigt haben. Desirée spielt das doppelmoralische Spiel mit. Es ist dasselbe Spiel, wie jenes der Älteren, nur mit kindlichen Zielen. Kein Opportunismus steckt in ihren Aussagen - sie möchte Aufruhr erzeugen. Als sie sogar das Leben der anderen bedroht, trifft prompt die gewünschte Reaktion ein. Die Mutter droht, sie in ein *reformatorio* zu schicken und fährt hysterisch mit dem Messer vor ihrem Gesicht umher.

Desirée tritt mit kindlichem Elan in den Kreislauf der reaktionären Aversionen ein. Sie beendet ihre Gesprächsbeteiligung mit den Worten *'Algún día pagaréis por lo que me estáis haciendo, bastardos.'* (0:53:54). Mit ihrer Ankündigung hat sie in gewisser Weise schon in der Gegenwart recht. Die von ihr verlangte Einfügung in ein Heile-Welt-Szenario funktioniert nicht. Sie bestraft ihre Familie mit der Demaskierung. Das Abendessen wird zur unerwünschten Konfrontation mit tiefliegenden Gefühlen, die den nervlich angeschlagenen Figuren⁴⁴ besonders unangenehm ist.

⁴⁴ Teils ob der Komplizenschaft bei einem Mord und teils ob der missglückten Familienharmonie.



Goya zeichnet in den *Caprichos* 20, 25 und 44 ein vergleichbares Bild der Position von Kindern in der Gesellschaft. Sie leiden unter der Vermessenheit der Erwachsenen. Nr 25 (Abbildung oben Mitte) kommentiert die hemmungslose Bestrafung eines Kindes lapidar mit '*Se quebró el Cantaro.*'. Der Betrachter könnte vermuten, dass weitaus Schlimmeres passiert wäre als der Bruch eines Kruges. Übertriebene Gewalt assimiliert die Kinder langsam an die Verhaltensweisen ihre Vorgängergenerationen.

Goya glaubt an den prinzipiell unbedarften Charakter von Nachkommen. Sie werden routinemäßig ihrer Flugfähigkeit, d.h. im übertragenen Sinne ihrer mentalen Freiheit, beraubt. Auf der Radierung 20 (Abbildung oben links) mit dem Text '*Ya van desplumados.*' ist in der Hierarchie der Bildkomposition zu sehen wie dieser Vorgang von statten geht. Geflügelte, kinderartige Wesen werden gerupft, geschlagen und verscheucht (vgl. auch Nr 19 und 21). Oben rechts ist ein kindlicher Engel für den hochfahrenden Besen noch unerreichbar. Im Zentrum sind junge Frauen im Begriff die gestutzten Vögelkinder zu vertrieben. Diese scheinen das Bild nach links zu verlassen. Ihre gebückte Haltung drückt die gelungene Unterwerfung aus. '*Schon gehen sie gerupft davon*' lautet die deutsche Übersetzung der Unterschrift (zitiert nach Kaulbach 2003. S. 23).

Es wird ein schreckliches Netz aus Lügen durch die Gesellschaft gesponnen, in dem bereits die Kinder gefangen werden. Radierung Nummer 44 (Abbildung oben rechts) zeigt so eine Spinnerin. Sie mutet an wie eine alte Hexe, die mit ihren knochigen Armen

kleine Kinder in ihre Netze einfängt. Sie betreibt jenes ‚*Hilar delgado*‘ an dem sich Goya besonders stößt. Konsequent und eindringlich werden den Nachkommen falsche Werte internalisiert bis es für sie kein einfaches Entrinnen mehr geben kann. Diese Symptomatik ist für Armandito, Charly und Desirée in den Filmen von Álex de la Iglesia 200 Jahre danach in gleicher Weise zutreffend.

In Bezug auf die drei Konstanten des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* kommen hier besonders Aversion und Unwissenheit zur Geltung. Die Aversion treibt die Erwachsenen zu rigorosen Vorgangsweisen, weil sie ihre eigene Charakterlichkeit mit der Unterdrückung von Empfindungen geformt hatten. Sie reagieren nun auf die Ausgelassenheit der Kinder, wie zuvor bei sich selbst, mit repressiver Haltung. Das Handeln und Denken der Kinder soll eingeschränkt und in vorgefertigte Bahnen gelenkt werden. Die Erziehung wird dabei von Unwissenheit bestimmt, da die Erwachsenen nicht gleichmütige Ausgeglichenheit vorleben, sondern dualistisches Reagieren vermitteln. Ein Verhalten, das zu egozentrischem Leiden führt. Die Mutter Desirées reagiert mit Hass auf ihre Provokationen. Dolores und Hortensia schlagen ihre Söhne, wenn sie etwas falsch gemacht haben. Nicht weniger brutal begegnen die Erwachsenen Goyas ihren Nachkommen. Anstatt einen Ausweg aus der Misere zu finden, multiplizieren die Eltern in den behandelten Werken das Leid ihrer Familien. Sankharas werden verstärkt, darum setzt die Gesellschaftskritik ein.

5 *Schlusswort*

Die in Punkt 1.3 formulierte Hypothese besagt: 'Gesellschaftskritik vollzieht sich immer gegen dieselben Missstände und für dieselben Ideale - unabhängig von Zeit, Ort und Medium.' Die Beispielanalyse hat hierfür zwiespältige Ergebnisse geliefert. Einerseits ließ sich tatsächlich in jedem der herangezogenen Ausschnitte aus den Werken Álex de la Iglesias und Goyas in der Tiefenstruktur zumindest eine der drei Wurzeln des Leidens Verlangen, Aversion oder Unwissenheit feststellen. Zusammengefasst ist also stets die Reaktion als Geisteshaltung gegenüber Empfindungen die Grundlage von Gesellschaftskritik. Andererseits variiert die Kritik an der Textoberfläche stark. Die Liebesbeziehungen aus Punkt 4.2.10 etwa sind in den beiden Filmen und dem Radierungszyklus sehr unterschiedlich dargestellt. Rafael wird zu dem Verhältnis mit Lourdes gezwungen, Julia wechselt zwischen ihren Partnern je nach den Umständen und in den *Caprichos* werden Wollust und Abhängigkeit als allgemeine gesellschaftliche Missstände präsentiert. Die Ziele von Goya und Álex de la Iglesia sind ebenso unterschiedlich. Goya scheint sein Publikum durch Schocktherapie zu Tugend und Moral erziehen zu wollen, während de la Iglesia eine humorvollere, aber auch fatalistischere Attitüde an den Tag legt. Nur insofern als dass beide implizit Gleichmut propagieren, weil sich die reaktionären Haltungen als schädlich erweisen, kann man von analogen Abläufen sprechen. Daher sollte die Hypothese, etwas abgeändert, folgendermaßen lauten: 'Gesellschaftskritik vollzieht sich immer gegen dieselbe Geisteshaltung (...).' Die Umstände, Missstände und Ideale variieren von Künstler zu Künstler.

Das *Naturgesetz der Gesellschaftskritik* ist keine moralische Abhandlung. Hier wurden keine ethischen Grundsätze dargelegt, nach denen sich die Menschheit richten *sollte*. Vielmehr ist die deduktive Beweisführung in den spanischen Kunstwerken mit buddhistischen Grundlagen dazu gedacht, universelle Mechanismen aufzudecken. Ein einfaches und allgemeingültiges, trotzdem oft verborgenes Prinzip, das alle Menschen

verbindet, sollte in den ausgewählten Themenbereichen nachgewiesen werden: Je weniger Reaktion, desto weniger Leiden (siehe 2.3 *Vipassana Buddhismus*).

Dass alle Ereignisse in der Welt in uns Empfindungen erzeugen, ist unbestritten. Wenn uns ein wildes Tier begegnet, haben wir Angst. Wenn wir beleidigt werden, entsteht Trauer und Wut. Wie aber mit den Empfindungen umgegangen werden soll, ist ein unendlich diskutiertes Thema. Manche behaupten, sie sollten nach Bedarf unterdrückt werden. Andere sagen, man müsse alle Empfindungen leidenschaftlich ausleben. Wieder andere meinen, man solle direkt die Ereignisse in der Aussenwelt lenken. Hier finden wir Anschluss an die in der Einleitung erwähnten paradigmatischen Leseweisen. Jeder errichtet, genährt durch die persönliche (Lese-)Geschichte, unterschiedliche Verständnismodelle. Der Eindruck entsteht, dass alle individuellen Vorstellungen ihre Berechtigung haben und das stimmt auch. Doch die Gesetze von Ursache und Wirkung vollstrecken ihre Urteile ohne Rücksicht auf moralische Legitimierung. Hier trifft diese Arbeit klare Aussagen: das Ausleben erzeugt Leiden - wie es Rafael zu Beginn in *Crimen ferpecto* vorzeigt. Das Unterdrücken erzeugt Leiden - wie es Ricardos Bitterkeit in *La Comunidad* beweist. Den Lauf der Dinge kontrollieren zu wollen ist vermessen - wie wir es z.B. im sinnlosen Aufbäumen gegen den Tod von Goyas Figur aus Radierung 59 erkennen können (siehe 4.2.2 *Der Tod*). Nur der agierende Gleichmut ohne reaktionäre Aversionen und Verlangen erzeugt kein zusätzliches Leid. Er beendet den ewigen Kreislauf des Begehrens und der Ablehnung.

Die Kunstschaffenden bringen jeweils ihre eigenen Ideale aus ihrem Kontext mit. Es müssen erst alle variablen Schichten abgetragen werden, um am Grund die Wurzeln als Antriebsfedern lokalisieren zu können. Man betrachte Punkt 4.2.7 *Das Ende als geschlossene Form*. In *La Comunidad* finden wir ein beinahe uneingeschränktes Happy End vor. In *Crimen ferpecto* ist das Ende ambivalent, für Lourdes und Rafael unterschiedlich glücklich. Die *Caprichos* hinterlassen mit ihrer letzten Abbildung Nr 80 '*Y aun no se van.*' ein völlig zweideutiges Bild. Auf den ersten Blick erscheinen die drei Schlusssequenzen als unvergleichlich. Mithilfe der Analyse methode des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* erkennen wir aber die Reaktion als 'negative Universalie' in allen drei Beispielen wieder: Das durch die Luft getragene Spielgeld symbolisiert die

Bedeutungslosigkeit des permanenten Verlangens der Nachbarschaft in *La Comunidad*. Die Demütigung Rafaels durch die übermächtige Lourdes mit der ins Gesicht gespritzten Pfütze in *Crimen ferpecto* ist als Folge seiner Aversionen der Beweis für die Vergeblichkeit der Anstrengungen, dem Schicksal zu entfliehen. Und das letzte *Capricho* Nr 80 '*Ya es hora*' überlässt es dem Betrachter, ob er die Vergänglichkeit der Monster (d.h. die Vergänglichkeit seiner eigenen *Caprichos*) akzeptieren, oder sie durch Reaktion künstlich am Leben erhalten will. In jedem Fall steht die Reaktion als Unheilsbringer im tiefenstrukturellen Fokus der Kritik. Wir gelangen zur Zielsetzung aus Punkt 1.2. Eine formelhafte Erklärung sollte die unveränderlichen Faktoren der Gesellschaftskritik erfassen:

Empfindung + Reaktion = Wurzel der Gesellschaftskritik

Nicht die Gefühlslagen Aversion und Verlangen an sich sind verwerflich, es ist der zugrunde liegende, reaktionäre Mechanismus, der Probleme erzeugt. Über die Beobachtung der Körperlichkeit können wir den Weg zum Verständnis dieser Prozesse finden. Intellektuelle Spiele lösen die Probleme des Einzelnen nicht. Indem er im Schlussteil von *Crimen ferpecto* der Angabe der Autorschaft des Sprichworts die Relevanz abspricht, bezeugt Rafael die Hinfälligkeit der intellektuellen Unterscheidung, als er sagt:

'Ése es el secreto: conocerse a uno mismo, como dijo Descartes o Sócrates o alguien.' (1:31:24)⁴⁵

⁴⁵ dt. '*Das ist das Geheimnis: sich selbst zu erkennen, wie schon Descartes sagte, oder Sokrates, oder...*' (Übersetzung zitiert nach Iglesias 2004. 1:31:24)

6 Bibliographie

6.1 Primärquellen

Goya, Francisco de: Los Caprichos. Mit einem Vorwort von Urs Widmer. Zürich: Diogenes: 1972

Alle Abbildungen der *Caprichos*:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593307546704995222257/index.htm>

Iglesia, Álex de la (Regie, Drehbuch); Guerricaechevarría, Jorge (Drehbuch): La comunidad. Madrid: Lola Films u.a., 2000.- Kinospießfilm 104 Min

Iglesia, Álex de la (Regie, Drehbuch); Guerricaechevarría, Jorge (Drehbuch): Crimen ferpecto. Madrid (u.a.): Sogecine u.a., 2004.- Kinospießfilm 98 Min

Alle Sreenshots aus den angeführten Filmen

6.2 Sekundärliteratur

Ahir, D. C. (Hg.): Vipassana: A universal buddhist meditation technique. Delhi: Sri Satguru Publ., 1999

Aichinger, Wolfram: Text und Bild. IN: Metzeltin, Michael (Hg.): Diskurs, Text, Sprache: eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens-Verl., 2006²

Antweiler, Christoph: Was ist den Menschen gemeinsam? Darmstadt: Wiss. Buchges., 2007

Borges, Jorge Luis: Kafka y sus precursores. IN: Otras inquisiciones. Madrid: Alianza Ed., 1979²

Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Übersetzung Jürgen Bolder. Hamburg: VSA-Verl., 1992

Bürger, Peter: Aktualität und Geschichtlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos: ein Versuch über das Absurde. Übersetzung Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Teil 1: Die Sprache. Darmstadt: Primus Verl., 1997¹⁰

Cichon, Peter: Grundlagen der spanischen Sprachwissenschaft. Regensburg: Christine Lindner. Haus des Buches, 2003

Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Übersetzung Karl Witte. Köln: Anaconda, 2005

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie. Übersetzung Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verl., 1997

Dittberner, Susanne: Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Stuttgart: Metzler, 1995

Dobeneck, Holger von: Das Sloterdijk-Alphabet. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002

Fleischman, Paul R.: Vipassana meditation - healing the healer. The experience of impermanence. Maharashtra: Vipassana Research Inst., 1991

Foucault, Michel: Was ist Kritik? Übersetzung Walter Seitter. Berlin: Merve-Verl., 1992

Frank, Annette/Meidl, Martina: Sprache als Text. IN: Metzeltin, Michael (Hg.): Diskurs, Text, Sprache: eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten. Wien: Praesens-Verl., 2006²

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1997⁵

Freud, Sigmund: Zeitgemäßes über Krieg und Tod. IN: Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1997⁵ B

Ginsberg, Mitchell: The far shore: Vipassana, the practice of insight. Delhi: Motilal Banarsidass, 1996

Goenka, S.N.: The Art of Living: Vipassana Meditation. IN: Ahir, D. C. (Hg.): Vipassana: A universal buddhist meditation technique. Delhi: Sri Satguru Publ., 1999

Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akad.-Verl., 1994²

Hart, William: Die Kunst des Lebens: Vipassana-Meditation nach S. N. Goenka. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1996

Hashi, Hisaki: Was hat Zen mit Heidegger zu tun? Der komparative Denkweg von Ost und West. Wien: Ed. Doppelpunkt, 2001

Haupt, Heinz-Gerhard/Kocka, Jürgen (Hg.): Geschichte und Vergleich. Frankfurt/M.: Campus 1996

Held, Jutta: Francisco de Goya. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001⁷

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart (u.a.): Metzler, 2001³

Hoffmann, Herbert: Physik I. Mechanik, Wärmelehre, Akustik, mechanische Schwingungen und Wellen. Band 40. Mentor-Verlag: Berlin-Schöneberg, 1976⁶

Hughes, Robert: Goya. Der Künstler und seine Zeit. München: Blessing, 2004

Jung, Carl G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Solothurn (u.a.): Walter, 1995

Kaulbach, Hans-Martin: Francisco de Goya - Caprichos. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003

Kolodny, Anette: Dancing Through the Minefield. IN: Elaine Showalter (Hg.): The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. New York: Pantheon Books, 1985

Licht, Fred: Goya. Beginn der modernen Malerei. Düsseldorf: Claassen, 1985

Maldonado González, Concepción (Hg.): Clave: diccionario de uso del español actual. Madrid: Ed. SM, 1999³

Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch: Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Übersetzung Alfred Schmidt. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1967

März, Ursula: Gesellschaftskritik: Über den Tibetfreund Roland Koch. In: Zeit-Magazin (2009-08-13), Nr. 34.

Menéndez Pidal, Ramón: Historia de España. Band 31. La época de la Ilustración. 1. El Estado y la cultura (1759 - 1808). Madrid: Espasa-Calpe, 1993³

Nancy, Jean-Luc: Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2003

Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. IN: Das Hauptwerk. Band 4. München: Nymphenburger, 1990

Paetzold, Heinz: Ernst Cassirer zur Einführung. Hamburg: Junius, 1993

Pathak, Om Prakash: Vipassana and Relation with Puggala-paññatti. IN: Sobti, Harcharan Singh (Hg.): Vipassanā: the Buddhist way (based on Pāḷi sources). Delhi: Eastern Book Linkers, 1992

Payán, Miguel Juan: Cine español actual. Madrid: Eds. JC, 2001

Quintana, Manuel José: Poesias completas. Madrid: Ed. Castalia, 1969

Rapelli, Paola: Francisco de Goya. Köln: DuMont, 1998

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen (u.a.): Francke, 2002

Sánchez Navarro, Jordi: Freaks en acción: Álex de la Iglesia o el cine como fuga. Madrid: Calamar Ed., 2005

Sartre, Jean-Paul: Der Ekel. Übersetzung Uli Aumüller. Gütersloh (u.a.): Bertelsmann (u.a.), 1982

Schwartz, Shalom H.: Universals in the Content and Structure of Values: Theoretical Advances and Empirical Tests in 20 Countries. IN: Mark P. Zanna (Hg.): Advances in Experimental Social Psychology. Volume 25. San Diego: Academic Press, 1992

Shibayama, Zenkei: Zen in Gleichnis und Bild. Übersetzung Ursula von Mangoldt. Bern (u.a.): O. W. Barth/Scherz Verlag, 2000

Skira, Albert (Hg.): Spanien und seine Kunstschatze. Von Karl V. bis Goya. Genf: Skira, 1965

Sobti, Harcharan Singh (Hg.): Vipassana: the Buddhist way (based on Pāli sources). Delhi: Eastern Book Linkers, 1992

Sloterdijk, Peter: Nach der Geschichte. IN: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akad.-Verl., 1994²

Sloterdijk, Peter: Regeln für den Menschenpark. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999

Symmons, Sarah: Goya. London: Phaidon Press, 1998

Unamuno, Miguel de: Vida de Don Quijote y Sancho. Según Miguel de Cervantes Saavedra. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1964¹³

Unamuno, Miguel de: Don Quijotes Grab. IN: Gesammelte Werke. Das Leben Don Quijotes und Sanchos. Übertr. von Otto Buek. Wien (u.a.): Phaidon-Verl, ca. 1933

Vipassana Research Institute (Hg.): Vipassana - its relevance to the present world: an international seminar held at the Indian Institute of Technology, Delhi, on 15 - 17 April 1994. Maharashtra: Vipassana Research Inst., 1995

Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akad.-Verl., 1994²

Yogananda, Paramahansa: Autobiographie eines Yogi. Bern (u.a.): O. W. Barth/Scherz Verlag, 1997²¹

6.3 Internetseiten

http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/caprichos/caprichos_01.htm

http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/caprichos/caprichos_02.htm

http://www.artechock.de/film/text/interview/i/iglesia_1998.htm

<http://www.charite.de/hno-cbf/studium/beethoven.htm>

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/>

[crimenferpecto/entrevista.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/crimenferpecto/entrevista.htm)

<http://comunidades.calle22.com/comunidades/494/com494con1.asp>

http://de.wikipedia.org/wiki/Hausesel#Symbolische_und_mythologische_Bedeutung

<http://de.wikipedia.org/wiki/Chinchillas>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Anatta>

http://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_%28Philosophie%29

<http://es.wikipedia.org/wiki/Caprichos>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Esperpento>

<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/CaprichosLista.html>

http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C42p.html

http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C66p.html

http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Catalogo_/Grabado_/C72p.html

<http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen16.htm>

<http://www.sandbothe.net/36.html>

Alle zuletzt kontrolliert am 1. Oktober 2009

7 *Anhang*

7.1 *Resumen*

La ley natural de la crítica social

El trabajo presente se dedica a la tarea de investigar *la ley natural de la crítica social*. Se establece un enfoque universal del arte en cuanto a su tratamiento de la sociedad. La estructura consta de tres partes mayores: La teoría, el método y el análisis de ejemplos.

Primero, la parte introductora nos acerca al problema del leer y entender en general. El individuo no sabe concebir obras de arte objetivamente. Siempre se ha establecido un *paradigma* en la mente (cf. Kolodny, 1985) con el cual se trata de procesar cualquier contenido llegando de fuera. Se impone el paradigma a través de la educación, la literatura etc. Creamos canales del pensar. De este modo, viene a ser más fácil comprender los fenómenos del mundo. A pesar de las ventajas, es peligroso yendo clasificando todo el input por categorías. Se desfigura la realidad para poder caber en el sistema interior del entender. Es fuerte la tentación de interpretar los fenómenos del mundo según nuestro modo de distinción en vez de observarlos objetivamente. Sin embargo, para unificarse con el mundo, para llegar a la *unio mystica* con dios (cf. Nietzsche 1990, P22), hace falta abandonar todas las concepciones destructivas. Por eso, los budistas exigen la nada como objetivo del pensar.

La crítica siempre ha tenido una base común frente los mecanismos inútiles de la sociedad. Es una actitud que Foucault (1992) llama *virtud*. Si los humanos abandonan la verdad de la realidad se instala un contrapeso en la crítica. Actúa automáticamente. Marcuse (1967) encuentra la razón porqué la sociedad misma, al contrario, no invierte

toda su energía para mejorar el entendimiento de los individuos. Los elites industriales y políticos pueden así controlar y aprovechar mejor del estado inseguro de las masas. Freud (1997) añade que es difícil aguantar la existencia en si. A menudo, la gente prefiere vivir en fugas, donde las condiciones del sentir son mejores (P45). Eso podría significar tomar drogas o alterar los motivos de la vida de otro modo - esforzándose para la carrera. Cuando toda la masa de la sociedad esté sujeto al engaño (consciente o inconsciente) se hace aún más difícil escapar de sus reglas. Entonces, es incluso más fácil que uno se sucumbe a la atracción de las fugas - p.e. de la religión. Para equilibrar la balanza *la ley natural de la crítica social* siempre induce al arte que haga visibles los defectos.

El objetivo del trabajo es encontrar la relación entre el comportamiento de la sociedad y las exigencias de la crítica. Debería haber un conjunto de factores impulsivos. Por eso, tiene que ser posible establecer una ley determinando cómo y porqué actúa el arte criticando la sociedad. La hipótesis supone que la crítica social siempre se dirige a los mismos ideales y contra los mismos defectos, independiente de la época, de las circunstancias y del medio.

1. Teoría

Los humanos tienden a huir de la realidad. Intentan escapar de su existencia constantemente amenazada por la vulnerabilidad del cuerpo, el mundo exterior y los prójimos (Freud 1997. S.43). Las suposiciones de Freud explican como la cultura pudo esclavizar la humanidad dominado por el miedo. El capitalismo exige que subamos dentro de la sociedad y que compitamos con los demás mientras insiste la cultura en que queramos al prójimo como a nosotros mismos. Hay una paradoja en las exigencias de la cultura que ha forzado muchos de seguir ideales falsos y de suprimir sus sensaciones: La consecuencia es una gran variedad de defectos, como la neurosis. Según Freud es necesario acabar con la discrepancia entre la cultura y la naturaleza. Recomendamos que

estemos conscientes de realidades como la muerte (1997. P160s). El arte y la crítica social pueden ayudar mucho aquí. Revelan defectos y ofrecen soluciones para una vida más inmediata y auténtica.

La posmodernidad, en principio, destaca la variedad de la humanidad y rechaza la idea hipócrita de la ilustración de tener una base común con la razón. No sirve de fundamento como puede justificar el egoísmo e incluso el asesinato. Sustituyéndolo, la posmodernidad asume la universalidad en la intemporalidad (cf. Habermas, Sloterdijk En: Welsch 1994. P178s y P263). Lo verdadero permanece durante los siglos. No hay progreso a base de la razón sino conformidad endémica y eterna sobre la verdad. Desde este punto de vista sorprende el hábito de subrayar las diferencias que pretende dominar el discurso sobre la cultura hoy en día. Antes había sido evidente la similitud de las mentalidades de toda la humanidad. Christoph Antweiler (2007) detecta que surgió la tesis de la variedad infinita a partir de la ilustración (P54s). Por consiguiente, en el siglo XXI muchas ciencias caen en el equívoco de que *la naturaleza del humano* es un concepto de la derecha para instrumentalizar las masas aunque es, al contrario, una posibilidad para mostrar semejanzas (142). La cultura específica es una expresión del mismo potencial. El hecho de que no existen *todos* tipos de variaciones pensables, es decir, que no se realiza el espectro completo de variedades posibles de la humanidad, es la prueba de que estamos girando alrededor de un núcleo común (cf. P275).

Llegamos a una conclusión importante: La ilusión de una realidad variada resulta de un proceso individual. El individuo se separa del mundo a través de la idea del ego. No obstante, debajo del consciente personal se esconde una capa más grande y poderosa que es universal y colectiva: El inconsciente colectivo (cf. Jung 1995. P13s). Mientras se dirige el consciente personalmente hacia fuera se dedica el inconsciente a la introspectiva. Por lo tanto, se desarrolla *objetividad mundial* (P31). A dentro encontramos procesos universales del alma que son independientes de la época y de las circunstancias. Se llaman *Arquetipos* (1995). Se hacen visibles en la superficie. No se dejan suprimir. Si no reciben consideración demuestran su importancia de muchas

maneras extrañas (cf. P170s). Los Arquetipos se transmiten tras la historia sin comunicación directa – surgen de la estructura universal del alma (cf. P73).

El budismo de la escuela *Vipassana* supone también que el individuo funciona a base de mecanismos universales - análogo a toda la humanidad. Comparándolo con la teoría de Jung se habla del cuerpo en vez del alma y de los *Sankharas* en vez de los Arquetipos. El condicionamiento hace que siempre reaccionemos a los sucesos en nuestra vida. En el caso de sensaciones positivas es atracción, en el caso de sensaciones negativas es aversión. Se manifiesta el sufrimiento porque no mantenemos ecuanimidad (cf. Hart 1996. P51). Como consecuencia de la reacción a las sensaciones se forman Sankharas en la mente. Ellos constituyen nuestra personalidad, creando el ego 'complementario', *entre* el ser y la realidad. Así, el ego y los Sankharas condicionan como reaccionamos en el futuro y se alimentan de esas reacciones circularmente (cf. P130). Esto es el ciclo de sufrimiento. No sabemos que el deseo y la aversión crean Sankharas. Estamos capturados en el hábito ciego de la reacción (cf. P62s).

Por la intemporalidad y la universalidad del mecanismo del reaccionar como raíz de sufrimiento es posible establecer *la ley natural de la crítica social*. Las raíces del sufrimiento son, por lo visto arriba, *el deseo, la aversión y la ignorancia* (cf. P64). Estos componentes son las constantes de la ley. La ignorancia también está incluida porque es necesaria la conciencia. La atención al proceso de la reacción ya le disuelve. Según *Vipassana* hace falta saber que no reaccionamos directamente a las amenazas y alegrías del mundo sino a las *sensaciones* generadas en la mente. La solución es observarlas con ecuanimidad. De este modo, todas las sensaciones pasarán sin hacer daño. Por consecuencia, cada acto que impide su disolución – cada acto que niega su carácter transitorio – es objeto de la crítica social.

El análisis de ejemplos se centra en encontrar las raíces del sufrimiento en la serie de 80 grabados llamado *Los Caprichos* de Goya y en las películas *La comunidad* y *Crimen ferpecto* de Álex de la Iglesia. En ellas se presentarán las raíces de varias formas:

- *el deseo*: aparece en forma de codicia, voracidad etc.

- *la aversión*: se muestra en el miedo, la huida, la adicción a drogas etc.
- *la ignorancia*: es la condición fundamental de la reacción. Sintomáticos son la superstición, el egoísmo, el dualismo etc.

La ley natural de la crítica social supone que todas las expresiones de la crítica artística se dejan deducir de uno de los tres raíces.

2. Método

La ley natural de la crítica social es parecida a la ley de gravitación y otras leyes de la física. Por eso, podemos trabajar con sus métodos. Como en la física teórica se va a demostrar deductivamente que la hipótesis tiene razón. El deseo, la aversión y la ignorancia son las constantes de la fórmula mientras que el comportamiento de los personajes presentados en las obras de Goya y Álex de la Iglesia son las variables.

En general, la comparación puede tener dos objetivos. Por un lado, sirve para contrastar, para demarcar y para entender diferencias. Por otro, revela conexiones y congruencias mediante la generalización (cf. Haupt/Kocka 1996. P11). En el trabajo presente predomina el objetivo de la generalización. Debido a la hipótesis se buscan características comunes. Además, las funciones analítica y paradigmática son las más importantes. La comparación demuestra *analíticamente* como la teoría se manifiesta en varios ejemplos. En lo que se refiere al *paradigma* aplicamos una teoría y una perspectiva nueva recibe legitimación. Suposiciones antiguas están desvalorizadas (cf. P13).

El método principal es del libro *Film- und Fernsehanalyse* de Knut Hickethier (2001). Para analizar las pinturas me refiero al artículo *Bild und Text* de Wolfram Aichinger (2006).

El análisis se divide en bloques temáticos en los cuales se comparan las obras de Goya y de la Iglesia en respecto a planteamientos específicos. La forma de proceder está variable. En algunos casos se necesita un protocolo de enfoques, en otros es útil el análisis de la constelación de los caracteres etc.

En cada bloque del análisis se expone por lo menos uno de las raíces de *la ley natural de la crítica social* al fondo de la acción. Como mencionado estos son *el deseo, la aversión y la ignorancia*. Frecuentemente, se aplica el término *Sankhara* para describir el resultado y el condicionamiento de una reacción. Puede notárselo en el cuerpo, por ejemplo cuando alguien siente rabia, se pone colorado y el calor le sube a la cara. Así, los Sankharas influyen el argumento de las películas y las relaciones de *Los Caprichos*. En adición, se usa el concepto de los Arquetipos de C.G. Jung (1995) porque a menudo los caracteres desempeñan el papel de reflejar procesos interiores. Resumiendo, el objetivo es extraer la raíz de sufrimiento a través del análisis comparativo.

3. Análisis de ejemplos

Es posible encontrar pruebas de la ley natural en cualquier tipo de arte. Desde Adán y Eva hasta MTV – el mecanismo no se altera. Para ilustrar como se lleva al cabo he elegido dos artistas ejemplares. Les une el estilo grotesco aunque les separan 200 años. Contrasto la serie *Los Caprichos* de Francisco de Goya del año 1799 con las películas célebres *La Comunidad* (2000) y *Crimen perfecto* (2004) de Álex de la Iglesia.

La razón y el deseo - Iniciamos el análisis con el *Capricho* n.º 43. Es el más conocido y lleva el título '*El sueño de la razón produce monstruos*'. Las posibilidades de la interpretación invierten el significado. ¿Se habla de dormir, de cansancio o de sueños? ¿Es bueno o es malo que duerme la razón? ¿Es la razón en sí una ilusión? Desde todas perspectivas, la ignorancia es la raíz de la crítica. Por una parte, si la razón está ausente

no se puede entender los mecanismos de la naturaleza. Se levantarán bestias en el ámbito de la superstición. Por otra parte, la razón no considera el cuerpo y sus sensaciones. Es obvio que vivir bajo el reino de la racionalidad corresponde a no entender el cuerpo. Después de un período más o menos largo las sensaciones suprimidas escapan en forma de *monstruos*.

Se repite el mismo tema en *Crimen ferpecto*. Rafael es el vendedor exitoso de un almacén gigantesco de Madrid. Confía en la lógica de la ganancia. Se distingue de la masa a través de la elegancia y del éxito y quiere tener más de ambos. Cuando su carrera profesional está interrumpida empiezan sentirse mal. Poco a poco se *producen monstruos*. Asesina a Don Antonio porque ése ha ascendido a director de planta en vez de él. Y hay una testigo. Lourdes, su compañera más fea, le amenaza con la policía si no esté dispuesto a tener una relación con ella. De repente, Rafael tiene que renunciar a todo: la elegancia, el amor con chicas guapas, su control sobre la vida. No obstante, no cambia el modo de pensar. Por un lado, duerme su razón porque no se adapta. Por otro, es el sueño de un mundo perfecto que le produce pesadillas. La aversión contra Lourdes y el deseo de tener una vida independiente le arruinan y le vuelven loco. La relación es una alegoría. Simbólicamente quiere vivir una vida sin obligación a las leyes de la naturaleza.

El sueño de la razón de dos sentidos también predomina la vida de *La Comunidad*. Por casualidad, Julia, una agente inmobiliaria, encuentra unos bolsos llenos de dinero en el piso de un vecino muerto. La razón le aconseja que merezca este dinero y que no haga falta compartirlo con la comunidad de Carrera San Jerónimo 14. Persigue su plan de escapar con el botín incluso a costa de la muerte de varios vecinos y hasta llegar al borde de un ataque de nervios. La razón del capitalismo no sirve. Los vecinos no se dan cuenta de cómo su codicia les destroza. La razón ordena seguir ideales falsos – lo que significa que es un *sueño*, una ilusión engañadora. Al mismo tiempo está 'dormida', porque no impide las atrocidades. En lo que se refiere a Julia y a la comunidad el deseo es la raíz del sufrimiento. La razón justifica la caza del dinero. Como en *Los Caprichos* y en *Crimen ferpecto* la crítica social se opone a la ignorancia. No es suficiente que la

razón de la legitimación. El modo de pensar que ignora las consecuencias del reaccionar está criticado.

La muerte – ‘*Y aun no se van.*’ comenta Goya en *Capricho* n.º 59 sobre como los vivos desesperadamente se oponen a la muerte. Las criaturas del grabado sufren luchando contra un enemigo invencible representado por una losa masiva. Para compensar la amenaza de la muerte solemos coger lo mucho que se puede con el objetivo de construir un ego inmortal. En *Crimen ferpecto* Rafael está confrontado con la impotencia de este acto a través de Lourdes. Ella le demuestra que, al fin y al cabo, no tiene ningún poder sobre su propia vida. La naturaleza siempre impone sus castigos. En *La Comunidad* vemos como Julia recibe su pena. El deseo fuerte de obtener el dinero de *La Comunidad* refleja su agonía. Julia cree que tiene que cuidar la maleta porque da la impresión de poder. No ve que es la fuente de la mayoría de sus problemas. Si dejáramos de huir de la muerte sería más fácil la vida. Nos amenaza la muerte y suprimimos la consciencia de ella aunque nunca va a darse por vencido. Por eso, es mejor observar y aguantar la realidad como es. Rafael en *Crimen ferpecto* rechaza aceptarlo. Es la tarea de la policía de recordarle. El comisario Campoy es un Arquetipo que representa la personificación de la limpieza. Cuando están cayendo obstáculos frente de él en el almacén en llamas impidiendo su progreso simbólicamente Rafael le pone trabas a la salud. *La ley natural de la crítica social* encuentra la raíz de la aversión en la presentación del tema de la muerte. Los personajes Rafael, Julia y la criatura del n.º 59 odian su mortalidad y pretenden alejarse. Así, entran en el ciclo de sufrimiento.

La manía de belleza – El estilo grotesco revela como ideales colectivos de una sociedad desembocan en comportamientos absurdos del individuo. El *Capricho* n.º 55 tematiza el desplazamiento de valores. Una mujer vieja se arregla frente al espejo. La subscripción dice ‘*Hasta la muerte*’. Las raíces de la crítica son el deseo y la ignorancia. Por un lado, la mujer en la ilustración exige amor de fuera, en vez de lograr amarse a si misma. Por otro, no tiene sentido buscar el bienestar en la belleza efímera, especialmente para

personas de edad avanzada. Álex de la Iglesia expone la vanidad de esa adicción a un mundo *bonito* en el papel de Rafael.

'Soy un hombre elegante que sólo pretende vivir en un mundo elegante. ¿Es pedir demasiado? Mientras tanto prefiero no tener nada a vivir rodeado por objetos vulgares.' (0:03:42)

Rafael es el hedonista absoluto. No sabe vivir sin una estética que satisface sus deseos. A partir de la entrada de la *muy fea* (1:28:16) Lourdes en su vida está derrotado. La crítica implícitamente se opone a la manera de hacerse dependiente del mundo exterior. La ignorancia de Rafael le empuja al sufrimiento. Si las circunstancias de la vida dejan de ser buenas dejará de disfrutar Rafael. Se pone esclavo porque sólo sabe reaccionar. La vieja del n.º 55 y Rafael han sacrificado la ecuanimidad a favor de una vida de aversión y deseo. Esperan ciegamente que las circunstancias se mejoren.

La superstición – En el *Capricho* n.º 52 titulado *'Lo que puede un Sastre.'* se presenta el mecanismo de la superstición. El texto explica el enigma que se plantea en la imagen - un recurso estilístico que se llama *obscuritas* (cf. Aichinger 2006. P329). El observador reconoce que la mostrada *devota profesión* (cf. *Capricho* n.º 70) es injustificada. Nada más que un árbol disfrazado es el objeto de la humildad. Igualmente, Rafael en *Crimen ferpecto* es ambos: Un sacerdote falso y la víctima de una fe ilusoria. Dice

'Soy el sacerdote de un templo pagano y vivo rodeado de mis fieles.' (0:07:09)

Frecuentemente, el hombre transpone el ideal interior a fuera. Está rezando a ídolos para crearse un mundo comprensible. Goya y Álex de la Iglesia demuestran la ignorancia de este acto. El deseo y la ignorancia evitan ver la realidad como es. A fin de cuentas, los ídolos vuelven a ser insignificantes porque son proyecciones.

Animales y monstruos – Desde Ramón María del Valle-Inclán se habla del *Esperpento*, cuando tratamos de describir el estilo que estiliza grotescamente (cf. <http://es.wikipedia.org/wiki/Esperpento>). Un aspecto del *Esperpento* es la *animalización* o

fusión de formas humanas y animales (ibídem). Los caracteres que se han alejado de la realidad parecen a animales o a monstruos en el arte.

Por ejemplo, Goya critica la autoestimación exagerada de la aristocracia pintándoles como burros. En cambio, Rafael (*Crimen ferpecto*) sabe que todos somos animales. Cuando intenta vender algo en la sección de mujeres en el almacén va de *caza*. Sus compañeros le llaman un *monstruo*, una *máquina* (0:02:32) porque sabe reinar 'la fauna'. Sin embargo, cuando llega bajo el control de Lourdes empieza a deshacerse la ilusión de ser el rey de la jungla. Le lleva al infierno de los monstruos, acompañado por los sonidos salvajes de un tigre cuando hacen el amor por primera vez (0:47:10). Las circunstancias se invierten. Iniciado por sus impulsiones animales (el asesinato de Don Antonio) está encarcelado en una relación por Lourdes. Poco a poco se pierde en un purgatorio bestial. La suposición de ser algo superior está destrozada. La consecuencia es la formación de monstruos (cf. *Capricho* n.º 43). Tiene alucinaciones de Don Antonio y del demonio de Lourdes.

En *La Comunidad*, del mismo modo, observamos la transformación de humanos a animales y a monstruos. Al principio, el deseo de los vecinos de conseguir el dinero es muy fuerte pero bajo control. En una inserción documental (cf. Hickethier 2001. P205) se compara su comportamiento implícitamente con el de los buitres (0:12:55). No obstante, siguiendo la película se revela que no hay límites a la codicia de *La Comunidad*. Cuando detectan que está muerto su vecino rico no les importan más víctimas mortales, ni otras consecuencias. No se dan cuenta de que ya se han convertido en monstruos. Es éste el paso del estado animal al monstruo en el arte de Goya y de la Iglesia. Los que no se han mantenido ningún refugio en la humanidad, los que siempre se quedan en el puro deseo y en la pura aversión animal se presentan como monstruos.

En *Los Caprichos* surgen los monstruos a partir del número 43. La pesadilla de los humanos bestiales actuando como animales inteligentes continua hasta la última ilustración con el título '*Ya es hora*'. Incluso en la ficción se tiene que desmontar la idea de vivir exclusivamente para la satisfacción de los impulsos. Se instala un *Happy End* que acaba con el terror del sufrimiento - análogo a las películas de Álex de la Iglesia.

Aparte de los temas mencionados el análisis investiga los planteamientos *Los excluidos* – *Valores pseudo* – *El fin de forma cerrada* – *Engaño y Desengaño* – *Relaciones amorosas* – *Niños*

Para concluir, quiero mencionar que *la ley natural de la crítica social* no es una argumentación moral. No se establecen fundamentos éticos sino se explican mecanismos de la naturaleza. Existe una ley simple que comparte toda la humanidad: Cuanto menos reaccionamos cuanto menos sufrimos. Es decir, cuanto menos nos estamos adheridos al ego cuanto menos sufrimos. Fortalecemos el ego reaccionando a nuestras sensaciones. Andamos diciendo ‘me gusta eso’ o ‘no quiero aquello’. Así, se desarrolla la impresión de que existe lo bueno y lo malo. Esa ilusión tiene la consecuencia de la percepción de un *yo* aislado. El problema de esta estructura de pensar es que cada reacción significa sufrir. Por consiguiente, la aversión, el deseo y la ignorancia se establecen como las raíces de la ley natural. La adicción a cigarros es un ejemplo simple. Si la suprimimos va a volver dentro de poco. Si la llevamos a la practica nos quedamos en el ciclo de la adicción. La solución según *Vipassana* o según *la ley natural de la crítica social* en este caso es mantener la ecuanimidad. De este modo, pasarán las ganas de fumar y se disolverá la adicción. Logramos el entendimiento de la ley a través del cuerpo. No es un mero juego intelectual. Todo físico tiene un efecto en la mente y al revés. Tenemos que investigarnos. Siendo consciente de esto el artista o no, en el arte se refleja el mecanismo. Nos parece desequilibrada la manera de reaccionar siempre.

Es posible interpretar las obras de Álex de la Iglesia y de Francisco de Goya desde dos perspectivas. Primero, los personajes ficticios son caracteres regulares, como los vemos a diario en la calle - *Mimesis*. Segundo, las figuras desempeñan el papel de extraer procesos interiores del alma a la superficie del argumento. Está bien conocido este hecho sobre todo por la teoría de los Arquetipos de C.G. Jung. El logro que queda para este trabajo es demostrar que la crítica social siempre funciona al acuerdo con ciertos mecanismos: por iniciativa de las raíces de sufrimiento.

7.2 Lebenslauf

Ich wurde am 22.1. 1982 in Wels geboren und wuchs bis zur Absolvierung des Zivildienstes (Bezirksaltenheim Leonding) in Linz auf. Von 1992 bis 2000 besuchte ich die Linz International School Auhof (LISA) mit englischer Unterrichtssprache, Französisch ab der dritten und Spanisch ab der fünften Schulstufe. Ich schloss diese im Sommer 2000 mit der österreichischen Matura und vier IB-Zertifikaten ab.

Ab 2001 widmete ich mich an der Universität Wien den Vergleichenden Literaturwissenschaften. Nach wenigen Monaten unterbrach eine Psychose mein akademisches Engagement, das ich erst wieder 2004 mit der Aufnahme des Romanistik Studium fortsetzte. Zusätzlich zur großzügigen Unterstützung durch meine Eltern sicherte ich mein Auskommen als spanisch-, englisch- und deutschsprachiger Reiseleiter in Budapest und Salzburg.

7.3 Abstract

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, das Naturgesetz zu ermitteln, das das Zusammenspiel von tatsächlichem Verhalten der Gesellschaft und der Form der künstlerischen Kritik regelt. Hintergrund ist eine universelle Gültigkeit, wie es z.B. beim Fallen eines Steins die Schwerkraft ist. Letztendlich kann also eine formelhafte Erklärung veranschaulichen, wie sich unveränderliche Faktoren in der Kritik manifestieren. Diese Faktoren werden im theoretischen Teil als Konstanten etabliert. Aus den Ansichten von Sigmund Freud, C.G. Jung, dem Vipassana Buddhismus u.a. wird eine Synthese gewonnen, um in der Beispielanalyse in Interaktion mit den jeweiligen Variablen 'Epoche', 'Künstler' und 'Medium' die Wirkweise des *Naturgesetzes der Gesellschaftskritik* wiederzugeben.

Gesellschaftskritik vollzieht sich immer gegen dieselben Missstände und für dieselben Ideale - unabhängig von Zeit, Ort und Medium. An den Werken von Goya und Álex de la Iglesia ermöglicht im Abschnitt der Beispieluntersuchungen die Methode des Vergleichs mit Film- und Bildanalysen die deduktive Beweisführung dieser Hypothese.