



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aspekte von Religion und Ritual
im Film ***The Holy Mountain***
von Alejandro Jodorowsky“

Verfasserin

Leslie Kleinwaechter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Der Alchimist

Seltsam verlächelnd schob der Laborant
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.
Er wusste jetzt, was er noch brauchte,
damit der sehr erlauchte Gegenstand

da drin entstände. Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewusstsein mindestens das Meer.

Das Ungeheuere, das er gewollt,
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;

er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß.

Rainer Maria Rilke, 22. 8. 1907, Paris.

Danksagung

Zuallererst möchte ich meinen „Paten“ Christian und Richard danken: sie gaben mir durch ihr Beispiel den notwendigen Anstoß wieder mit einem Studium zu beginnen.

Frau Prof. Marschall danke ich für ihre Geduld und ihr Entgegenkommen, und dass sie mich trotz eines Filmthemas zur Betreuung annahm und mir spannende neue Sichtweisen vermittelte.

Ebenso danken möchte ich meiner Mutter und meinen Schwestern Patricia und Vanessa, deren witzige und interessante Kommentare mir immer wieder andere Aspekte meines Studiums eröffneten.

Faktisch unentbehrlich waren mir meine StudienkollegInnen Simon, liebster geistiger Gefährte und Meister der Musikerläuterung, Ruth, die Hüterin korrekter Fußnoten, Tanja, Gefährtin lustvollen Irrwitzes, und Katrin, die Harmonische; wir haben einander bestärkt, bestätigt und durch die Semester getragen. Ohne ihre Hilfe wäre mir vieles entgangen oder unmöglich gewesen.

Eric war meine Oase in der Wüste der Bits und Bytes. Ohne ihn wäre ich vor einem unwilligen Laptop verdorrt oder hätte die Hinterhältigkeit nicht funktionierender Drucker geistig kaum überstanden. Ein ganz großes Lob und Dank seiner Geduld!

Ein besonders inniger Dank sei Niki gewidmet, meiner Notfallmedizinerin mit Biss; sie schnappte immer dann zu, wenn ich wieder allzu unwillig war, benötigte physische Wartungen über mich ergehen zu lassen.

Und da ich es leider nicht jedem Einzelnen sagen kann, sei allen nicht speziell erwähnten Freunden und Kollegen für alle Hilfe, Geduld und emotionalem Rund-um-die-Uhr-Bereitschaftsdienst der letzten Jahre herzlich gedankt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Zum Thema der Arbeit	3
1.2. Aufbau der Arbeit	4
2. Alejandro Jodorowky – Leben und Werk	5
2.1. Das Kartenspiel Tarot	9
2.2. Das Marseiller Tarot	11
3. Der Film <i>The Holy Mountain</i> – kurze Inhaltsangabe	14
4. Religion in gesellschaftlichem und zeitgenössischem Verständnis	17
4.1. Religion als Medium	20
4.2. Die Darstellung von Religion im Film <i>The Holy Mountain</i>	22
4.2.1. Visuelle Inszenierung	23
4.2.2. Auditive Inszenierung	42
4.2.3. Historische Kontexte	49
4.2.4. Bezüge zur Gegenwart	52
4.3. Religiöse Systeme	55
4.4. Religionsdarstellung als Gesellschaftskritik	57
5. Anthropologische Zugänge zum Ritual	59
5.1. Ritual als Werkzeug der Religion	61
5.2. Entwicklung/Ausformung von Ritualen	63
5.3. Veränderungen durch die Rituale	65
5.3.1. Veränderungen der Protagonisten	67
5.3.2. Veränderungen der Umgebung der Protagonisten	71

5.4. Das abgekoppelte Ritual	74
5.5. Das Ritual als Religionskomprimierung	76
5.6. Der Bruch zur Realität	80
5.7. Filmische Umsetzungen	83
6. Das Medium Religion im Medium Film	87
6.1. Verdoppelung der Vermittlung	90
6.2. Schaffung von Distanz	92
7. Schlusswort	94
8. Werkverzeichnis von Alejandro Jodorowsky	98
9. Bibliographie	101
9.1. Literatur	101
9.2. Internetquellen	107
9.3. Filmquellen	111
9.4. Bildnachweis	111
Anhang	112
Abstract	112
Lebenslauf	115

1. Einleitung

Die Filme Alejandro Jodorowskys waren über Jahre meist nur einem eingefleischten Fan-Publikum bekannt, was nicht nur daran lag, dass ein Teil seines Werkes bewusst boykottiert wurde und deswegen nicht zu sehen war – seine Filme sind verstörend und provokant, mitunter ekelerregend, Genres werden gemischt und beängstigende Bilder eingesetzt, und auch, was ihre erzählerischen Qualitäten betrifft, sind sie sehr inhomogen - alles in allem nicht gerade Komponenten, die seine Werke für den Mainstream tauglich machen. Dazu kommt, dass sein Œuvre vergleichsweise klein ist: in 33 Jahren brachte er es gerade mal auf sieben Filme, wobei einerseits drei davon¹ einen gewissen Kultstatus erlangten, andererseits zwei² von Jodorowsky selbst zwar nicht gerade abgestritten, vorzugsweise aber gar nicht erwähnt werden. Infolgedessen finden seine Arbeiten oft nicht einmal in einschlägigen Lexika Beachtung, wie etwa in *Surrealism and Film*³ oder *Surrealism and the Cinema*.⁴

Zudem versteht sich Jodorowsky in erster Linie nicht als Regisseur, sondern als *Psychomagier* und Schriftsteller, und die Liste seiner literarischen Werke, vor allem, wenn man Bücher und Comics zusammenzählt, ist auch bemerkenswert lang. Jodorowsky interessierte sich schon seit seiner Kindheit für Literatur, in weiterer Folge für Theater und Pantomime – seine Filme sind „nur“ Ausflüge in einen Kunst- und Arbeitsbereich, den er nicht als seinen wichtigsten betrachtet.⁵ Seine besonderen Vorlieben, wie für die Bedeutung der Tarotkarten und für Religionen und ihre Auswirkungen, bestimmen bis heute sein Berufsleben, sie flossen jedenfalls in seine Schriften und Comics und in fast alle seine Filme ein.⁶ Seine literarische Familienbiographie⁷ etwa ist ein Kaleidoskop mythisch-phantastischer Ereignisse mit

¹ *El Topo*, *The Holy Mountain*, *Santa Sangre*.

² *Tusk*, *The Rainbow Thief*.

³ J. H. Matthews: *Surrealism and Film*; University of Michigan: Ann Arbor 1971.

⁴ Michael Gould: *Surrealism and the Cinema*; South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company 1976.

⁵ Jodorowsky betont allerdings, dass er genug Ideen hätte und sehr gerne mehr Filme machen würde, dies aber aus Mangel an Geldgebern scheitert. Vgl. Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*; Regie: Louis Mouchet; aus: *Fando y Lis*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1968); DVD: ABKCO Films 2007.

⁶ Nur in *La Cravate* finden sich keine religiösen Bezüge.

⁷ Alejandro Jodorowsky: *Wo ein Vogel am schönsten singt*; Frankfurt am Main: Insel 1996.

jüdisch- und christlich-religiösen Hintergründen, dem hinduistischen Wiedergeburtsgedanken und einer Prise Schamanismus.

Jodorowskys Darstellung von etablierter Religion, speziell der christlichen, ist zutiefst pessimistisch. Religion ist für ihn ein kerkerhaftes Regelwerk, das den Menschen verkümmern lässt, brutalisiert und letztlich vernichtet. Wie sehr religiöse Interpretationen die Triebfedern zerstörerischer Handlungen sein können, hat er nicht nur in seinen Filmen dargestellt, sondern auch seiner Filme wegen beinahe am eigenen Leib erlebt. Dem stellt er die persönliche Spiritualität gegenüber, die sich entdeckergefreudig eigene Wege des Ausdrucks sucht, vorbei an monotheistischen Gottesvorstellungen oder einer autoritären Priesterschaft. Die Freiheit des Menschen hat unantastbar zu sein, auch in den Angelegenheiten des Glaubens, nur so ist geistige Entwicklung möglich. Wo es keine Freiheit gibt, entsteht Deformation, die, nach Jodorowskys Sichtweise, nur in völliger Zerstörung münden kann.

Ein wesentlicher Grund für seine geringe Anzahl fertig gedrehter Filme sind seine Unberechenbarkeit und seine künstlerischen Vorstellungen, die selten mit denen der jeweiligen Produzenten konform gingen. Obwohl zum Beispiel für das Projekt der *Dune*-Verfilmung⁸ engagiert, wurde er nach intensivster Arbeit daran davon abgezogen und durch David Lynch ersetzt. Seinen bisher letzten Film *The Rainbow Thief* (1990) konnte er nur unter sehr strikten Vorgaben, die ihm kaum kreative Freiheiten ließen,⁹ und unter ständiger Entlassungsdrohung realisieren. Seither hat er keinen Film mehr gedreht.

⁸ Deutscher Filmtitel: *Der Wüstenplanet*. Jodorowsky hatte bis zum Zeitpunkt seiner Entlassung bereits ein fertiges Konzept für den künftigen Film sowie eine komplette Besetzungsliste erstellt, und fast alle Kostüme und Storyboards zeichnen lassen. Seine Ideen waren den Produzenten einfach zu „französisch und zu wenig Hollywood“. Erstaunlicherweise fanden sich dann Aspekte seiner Entwürfe in anderen in Hollywood gedrehten Science Fiction-Filmen, wie zum Beispiel in *Alien*, wieder. Jodorowsky hatte Künstler wie Giger, Moebius und Dali für die Mitarbeit gewinnen können. David Lynch drehte dann *Dune* nach den eher konventionellen Vorstellungen seiner Geldgeber, denn auch er durfte seine künstlerischen Vorstellungen nicht umsetzen, und war deswegen auch mit dem Ergebnis nicht zufrieden. Vgl. www.duneinfo.com/unseen/jodorowsky.asp, Zugriff: 24.11.2010

⁹ Vgl. www.mitternachtskino.de/rainbowthief.htm, Zugriff: 24.11.2010

1.1. Zum Thema der Arbeit

Das Thema der Arbeit ergab sich aus den Interessensschwerpunkten Film und Religion. Religionen bedienen und bedienen sich im Laufe ihrer oft jahrhunderte- oder jahrtausendelangen Existenz der jeweilig existierenden Medien, um sich selbst darzustellen und zu verbreiten, und das Medium Film seinerseits griff und greift im Zuge seiner Entwicklung darstellerischer und gestalterischer Möglichkeiten wie ein Schwamm alle dem Menschen wichtige und interessante Themen auf, so auch die Religion. Religion ihrerseits wird – unter anderem – im Zuge von Ritualen ausgeübt und dargestellt.

In *The Holy Mountain* sind diese drei Aspekte aufs engste miteinander verknüpft, da Jodorowsky das Medium Film dazu verwendet, seine Vorstellung von Spiritualität und persönlichen Erleuchtungserfahrungen auf eine Weise darzustellen, wie sie eben nur mit filmischen Mitteln möglich ist – die Überwindung geistiger Grenzen ist normalerweise ein sehr persönliches und nicht übertrag- und mitteilbares Erlebnis. Jodorowsky lässt alle seine persönlichen Vorlieben in seine Arbeit einfließen, wie Zirkus und Pantomime, die Beschäftigung mit dem Tarot, seine Betrachtung von Religionen und die Anwendung esoterischer Praktiken. Obwohl diese Aspekte in allen seinen Werken von Bedeutung sind, ist *The Holy Mountain* der religiöseste seiner Filme. Die *Quest*, die hier dargestellt wird, ist eine Suche nach absoluter Wahrheit, und Jodorowsky versucht, eine spirituelle Lösung mit filmischen Mitteln darzustellen. Obzwar ihm das letztlich nicht gelingt, denn das Finden einer umfassenden Wahrheit bleibt schlussendlich dem Betrachter überlassen, bietet der Streifen durch seine Darstellungsvielfalt an Religionen und rituellen Handlungen eine Fülle von Interpretationen und Interpretationsmöglichkeiten. *The Holy Mountain* lässt sich nicht auf einfache Frage, was wohl der Regisseur mit den verschiedenen Handlungssträngen aussagen wollte, reduzieren, sondern vielmehr, was für Möglichkeiten der Deutung dem Betrachter damit geboten werden. Zusätzlich ergeben sich Fragestellungen, wie Religionen und Rituale und aus welchem Grunde sie dargestellt werden, wie Jodorowsky sie im Zuge seiner Filmerzählung einsetzt und sie infolgedessen die filmischen Ereignisse strukturieren.

Diese Arbeit ist ein Versuch, Jodorowskys überbordende Fantasien in Bezug auf seine Religionsdarstellungen zu analysieren und zu interpretieren.

1.2. Aufbau der Arbeit

Um *The Holy Mountain* mit größtmöglichem analytischem Verständnis begegnen zu können, ist es erforderlich das Leben und die Interessensgebiete Jodorowskys genauer zu betrachten: Demgemäß wird vorerst auf den Lebenslauf, den Werdegang und die künstlerischen, religiösen und esoterischen Vorlieben des Regisseurs eingegangen. Dabei wird die Entwicklung des Tarot und des speziellen Decks, das in Jodorowskys Leben von zentraler Rolle ist und auch im Film immer wieder betont wird, gesondert herausgehoben. Daran anschließend werden auf die zwei wichtigsten literarischen Quellen und, überblicksmäßig, auf den Inhalt des Filmes eingegangen.

Im vierten Kapitel werden die religiösen Aspekte und deren Darstellung durch Jodorowsky'sche Filter analysiert sowie die historischen und zeitgemäßen Kontexte zur Zeit der Entstehung des Werkes betrachtet: welche Religionen und Religionsformen Jodorowsky bevorzugt wofür herangezogen hat, mit welchen politischen Verhältnissen oder esoterischen Neo-Bräuchen sie einerseits verknüpft wurden, und warum, und welche diesbezüglichen Bereiche andererseits teilweise oder vollkommen ignoriert wurden. Da der Film eine überbordende Fülle von Eindrücken bietet, wurden die Bereiche des Visuellen und Auditiven gesondert aufgeschlüsselt.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit dem Aspekt der Rituale, sowohl, wie sie im Film an sich dargestellt werden, als auch, welchen Raum sie in der Akzentuierung der einzelnen Protagonisten einnehmen, und welchen Wert sie für diese in passiver und aktiver Form darstellen. Darüber hinaus wird ersichtlich, dass Jodorowsky die Darstellung ritueller Ereignisse nicht nur einsetzt, um seine Figuren genauer zu zeichnen, sondern um ebenso sehr den Film zu gliedern, wie auch, um persönliche

Statements zu deponieren und sein Weltbild und seine Auffassung von geistigem Lernen und Lehren zu demonstrieren.

Im sechsten Kapitel schließlich werden die mediale Darstellung von Religionen und Ritualen sowie die Erzählweise Jodorowskys näher betrachtet, wie auch die möglichen Rezeptionen der Betrachter. Da der Regisseur sich hauptsächlich als Künstler mit einem Heilsauftrag versteht,¹⁰ kann man von der Annahme ausgehen, dass er nicht nur Geschichten erzählen beziehungsweise zeigen möchte, sondern tatsächlich auch eine Art von Botschaft zu vermitteln versucht. Wie er diese sowohl theatral als auch rituell darstellt als auch im übergeordneten Medium Film integriert ist der letzte Teil der Arbeit gewidmet.

2. Alejandro Jodorowsky - Leben und Werk

*„Ich bin weder Mystiker noch Künstler; ich bin
jemand, der Spiele spielt.“*

Alejandro Jodorowsky¹¹

Alejandro Jodorowsky wurde am 7. Februar 1929¹² in Iquique in Chile geboren. Er stammt von jüdisch-russischen Einwanderern ab. Sein Vater war ursprünglich Zirkusartist, führte dann aber einen Haushaltswarenladen in Tocopilla. Kindheit und Jugend Alejandros waren zumindest problematisch, denn der Vater neigte zur Gewalt¹³ und misshandelte seine Frau, die ihrerseits Vater und Sohn hasste.¹⁴

¹⁰ Jodorowsky sagt selbst in seinem Gespräch mit Mouchet, dass sein vorrangiges Interesse darin besteht, Menschen durch seine Kunst zu helfen und zu heilen. Vgl. Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*; Regie: Louis Mouchet; aus: *Fando y Lis*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1968); DVD: ABKCO Films 2007

¹¹ Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*; Regie: Louis Mouchet; aus: *Fando y Lis*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1968); DVD: ABKCO Films 2007.

¹² Es könnte auch 1930 gewesen sein; das genaue Datum lässt sich nicht ermitteln, da das Taufregister der Gemeinde bei einem Brand vernichtet wurde. Das offizielle Datum ist jedenfalls 1929. Vgl. Mikko Linnemann: *Beiheft zum Film „Santa Sangre“*, S. 4; *Santa Sangre*, Regie: Alejandro Jodorowsky (1989), DVD: Universum Film 2006.

¹³ Jodorowsky beschreibt selbst: *„Mein Vater war eine schreckliche Person. Ich wuchs mit Hass auf meinen Vater auf.“* Aus: Interview mit Alejandro Jodorowsky, in: *El Topo*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1970); DVD: ABKCO Films 2007; offensichtlich war der Vater das Vorbild für die Figur des Orgo im Film *Santa Sangre*.

¹⁴ In allen Filmen und auch in den Comics Jodorowskys werden schwierige Beziehungskonstellationen dargestellt, immer im Kontext mit physischer, vor allem sexueller Gewalt. Auch in seinem Familienroman *Wo ein Vogel am schönsten singt* sind die Ehen größtenteils lieblose Zweckgemeinschaften, echte Liebeserlebnisse sind nur von kurzer Dauer und ebenfalls sehr schmerzhaft.

Als der Junge neun Jahre alt wurde, übersiedelte Jodorowskys Familie nach Santiago de Chile, worüber Alejandro sehr unglücklich war und sich daraufhin in Bücher vergrub. Schon mit 16 Jahren veröffentlichte er erste Gedichte. Anfänglich wollte er Philosophie und Psychologie studieren, brach das Studium aber nach zwei Jahren ab.¹⁵

Er begann sich für Theater und speziell für Pantomime zu interessieren; er arbeitete als Clown in einem Zirkus und trat als Schauspieler auf. 1947 gründete er eine eigene Pantomimengruppe, das *Teatro Mimico*, das bis 1952 auf 50 Mitglieder anstieg.¹⁶

1953 verließ Jodorowsky Chile – für ihn ein unwiderruflicher Abschied¹⁷ – und reiste nach Paris, um Pantomime zu studieren. Er wurde Schüler von Étienne Decroux, wechselte dann aber in die Truppe von Marcel Marceau, ebenfalls ein Decroux-Schüler.¹⁸ Jodorowsky wurde Marceaus Partner, schrieb für die Truppe einige Stücke und inszenierte die Comeback-Welttournee von Maurice Chevalier.¹⁹

1957 drehte Jodorowsky seinen ersten Film: *Die vertauschten Köpfe* (*Les têtes interverties*, auch: *La Cravate*),²⁰ eine 40 Minuten dauernde Adaption von Thomas Manns Novelle. Der Film ist insofern beachtenswert, da Jodorowsky bereits hier Film mit Pantomime kombinierte, was dann auch in seinen Langfilmen (*El Topo*, *Santa Sangre*) Anwendung fand.²¹

Von 1960 an pendelte Jodorowsky einige Jahre zwischen Mexiko und Frankreich hin und her, bis er sich schließlich in Mexiko niederließ. Dem Surrealismus nahestehend gründete er 1962 mit Fernando Arrabal²² und Roland Topor²³ das *Mouvement Panique*.²⁴ Der Name leitete sich vom Gott *Pan* ab, der bei Jodorowsky für Terror,

¹⁵ Vgl. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.10

¹⁶ Thomas Gaschler/Eckard Vollmar: *Dark Stars. 10 Regisseure im Gespräch*; München: belleville 1992, S. 127.

¹⁷ „Als ich 23 Jahre alt war, verließ ich Chile und warf mein Adressbuch ins Meer. Ich rief Vater und Mutter nie mehr an. Es war für immer vorbei.“ Aus: Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*; Regie: Louis Mouchet.

¹⁸ Vgl. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.10

¹⁹ Gaschler/Vollmar: *Dark Stars*; S. 127f.

²⁰ Der Film galt lange als verschollen. Mittlerweile wurde er wieder entdeckt. Es gibt ihn zwar nach wie vor nicht als Einzel-DVD, aber in die Jodorowsky-Box von ABKCO wurde er aufgenommen.

²¹ Vgl. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.10

²² Vgl. Michael Richardson: *Surrealism and Cinema*; Oxford, New York: Berg 2006, S. 143ff.

²³ Ebenda, S. 146ff.

²⁴ Vgl. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.10

Humor und Simultanität steht. Zerstörerische Kräfte sollten zu Frieden und Schönheit aufgelöst werden. Jodorowskys Ideen in Theater und Film waren zu einem Gutteil von Artauds *Theater der Grausamkeit* inspiriert: das Ziel des *Mouvement* war es letztlich, über den Surrealismus hinauszugehen. Auch wählte er Aufführungsplätze in öffentlichen Räumen, wie zum Beispiel in einem Schwimmbad. Seine freien und als zügellose empfundenen Performances riefen in den 1960er und 70er Jahren Skandale hervor, in Mexiko saß er sogar einige Tage im Gefängnis.²⁵

1973 löste Jodorowsky das *Mouvement Panique* auf.

1967 verfilmte Jodorowsky in Mexiko Arrabals Stück *Fando y Lis*. Der Film verursachte 1968 bei der Premiere beim Filmfestival von Acapulco einen derartigen Skandal, dass der Regisseur und seine Darsteller unter Polizeischutz weggebracht werden mussten.²⁶ Der Film ist bis heute in Mexiko verboten.

Sein nächster Streifen, *El Topo* (1970), ein *biblischer Western*,²⁷ wurde in New York, nicht zuletzt dank des Einsatzes von John Lennon, zum Kultfilm des Mitternachtskinos,²⁸ während sich bei den Dreharbeiten von *The Holy Mountain (La Montaña Sagrada*, 1973) ähnliches zutrug wie seinerzeit bei *Fando y Lis*. Religiöse Fanatiker wollten Jodorowsky lynchen, und die mexikanische Regierung verlangte, dass alle Szenen mit Kirchen und mexikanischen Uniformen geschnitten werden sollten. Innerhalb weniger Tage schmuggelte Jodorowsky sowohl seine Familie als auch die Filmrollen aus dem Land und konnte den Streifen dann in New York fertigstellen.²⁹

Seit 1989 lebt Jodorowsky wieder in Paris, wo er sich vor allem als Comicschreiber und *Psychomagier* betätigt.

²⁵ Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/kunst/theater.html, Zugriff: 27.09.2010

²⁶ Gaschler/Vollmar: *Dark Stars*, S. 128.

„Vom Filmfestival in Acapulco musste ich in einem Auto versteckt flüchten, denn die Leute wollten mich lynchen.“

Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*.

²⁷ Gaschler/Vollmar: *Dark Stars*, S. 130f.

²⁸ John Lennon erzählte im Zuge der Premiere seines Kurzfilmes von *El Topo* und konnte den Kinobetreiber Ben Barenholtz veranlassen, Jodorowsky Film um Mitternacht zu spielen. Die Vorführung wurde ein voller Erfolg, und der Film lief sieben Monate lang, immer mitternächtlich. Vgl. www.senseofview.de/review/596, Zugriff: 27.09.2010

²⁹ Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/leben/stationen.html, Zugriff: 28.09.2010

Mit den Filmen *El Topo* und *The Holy Mountain* wurde Jodorowsky als (Kult)Regisseur bekannt, was er mit dem Film *Santa Sangre* (1989) noch unterstrich. Aufgrund seiner sehr persönlichen Auffassung von Religion und Spiritualität und seinem Faible für Grenzerfahrungen bieten die Filme Jodorowskys reichlich Konfliktpotential: er mischt verschiedene Religionen und Weltanschauungen, vorzugsweise Christentum, Buddhismus und Schamanismus, und er stellt vor allem christliche Bräuche und hierarchische Strukturen massiv in Frage. Er holt sich Anregungen aus dem Westerngenre und vermengt dies mit den surrealen Vorstellungen Dali'scher Bilder und Bunuel'scher Filmsprache.³⁰ Auch Alchemie und - natürlich - das Tarot sind immer wiederkehrende Themen in seinen Filmen.

Die Filme *El Topo* und *The Holy Mountain* konnten jahrelang nur als Raubkopien gesehen werden. Nach einem Streit mit dem berüchtigten und gefürchteten Produzenten Allen Klein³¹ wurde von diesem jeglicher Vertrieb untersagt. 2004 kam es bei einem Treffen in London zu einer Versöhnung zwischen Klein und Jodorowsky, sodass inzwischen die Filme legal und mittlerweile auch restauriert auf DVD erhältlich sind.

Durch sein lebenslanges Interesse, das Jodorowsky an Religionen und Esoterik hat, und das sehr wesentlich seine Filmerzählungen strukturiert, kam er in Kontakt mit verschiedenen Personen, die in diesen Bereichen tätig waren, wie unter anderen dem japanischen Zen-Mönch Ejo Takata³² und der schamanistischen Heilerin Pachita.³³ Durch sie entwickelte er die sogenannte *Psychomagie*,³⁴ eine surreale Art von Lebensberatung, die er bis heute ausübt. In allen seinen Filmen (und auch Comics)

³⁰ Als Beispiele seien erwähnt: in *Fando y Lis* erweist Jodorowsky Dali seine Referenz, indem er einen Pianisten an einem brennenden Klavier spielen lässt, in *The Holy Mountain* erinnert die Darstellung katholischer Geistlicher an die Bischöfe in Bunuels Film *L'age d'or*.

³¹ Es war John Lennon, der Klein, der sein Produzent war, und Jodorowsky zusammenbrachte. Vgl. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.10
Allen Klein war unter anderem der Manager der Rolling Stones und der Beatles; seine Geschäftsbeziehungen endeten meist vor Gericht. Er galt als einer der härtesten Geschäftemacher in der Popszene und war mit seinen Methoden sehr umstritten. 2009 starb er an der Alzheimer-Krankheit. In den verschiedenen Nachrufen auf ihn ist von nicht allzu viel Bedauern über seinen Tod zu lesen. Vgl. www.welt.de/vermischtes/article4061223/Ex-Beatles-und-Stones-Manager-Allen-Klein-ist-tot.html, Zugriff: 30.09.2010, und <http://uk.reuters.com/article/idUKTRE56326B20090704>, Zugriff: 30.09.2010

³² Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/leben/lehrer.html, Zugriff: 01.06.2010

³³ Ebenda, Zugriff: 01.06.2010

³⁴ Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/heilen/psychomagie.html, Zugriff: 01.10.2010

finden sich Spuren von Jodorowskys Auffassung von Spiritualität, wobei er die verschiedenen religiösen und esoterischen Bereiche völlig unbefangen vermischt.³⁵

Filme sind allerdings nur ein Teil der künstlerischen Tätigkeit Jodorowskys, denn Theater und Schreiben nehmen darin mindestens genauso viel Raum ein, wenn nicht sogar mehr. Seit den 60er Jahren schreibt er Geschichten für Comics, die von teilweise sehr bekannten Zeichnern, wie etwa Jean Giraud alias *Moebius*,³⁶ in beeindruckende Bilder umgesetzt wurden. Noch in Mexiko veröffentlichte er seine erste Science Fiction Serie³⁷ – *Anibal 5* –, die von Manuel Moro gezeichnet wurde, sein momentan letztes Werk³⁸ ist das Historiendrama *Der schreckliche Papst*,³⁹ in Bilder umgesetzt vom Zeichner Theo Caneschi alias *Theo*.

Die meisten der literarischen Werke Jodorowskys sind ausschließlich in spanischer und/oder französischer Sprache erhältlich, nur drei seiner Werke sind auch auf Deutsch erschienen, darunter seine phantastische Familiengeschichte *Wo ein Vogel am schönsten singt*, und, gemeinsam mit Marianne Costa, *Der Weg des Tarot*, worin er sich intensiv mit dem Marseiller Tarotdeck auseinandersetzt.

2.1. Das Kartenspiel Tarot

Etwa um 1440 wurde das Tarot als *Tarocchi* das erste Mal erwähnt,⁴⁰ doch wurde es vorher schon als *Trionfi* oder *Ludus triumphorum* bezeichnet, als es ausschließlich zur Unterhaltung und noch ohne jegliche wahrsagende Bedeutung an den norditalienischen Adelshöfen gespielt wurde. Vermutlich wurde es dort um 1420

³⁵ Gaschler/Vollmar: *Dark Stars*, S. 130f. und

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>, Zugriff: 01.06.2010

³⁶ Mit Moebius zusammen entwickelte Jodorowsky die Inkal-Serie um den Detektiv John Difool. Auch sie hat mittlerweile Kultstatus. Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/kunst/comics.html, Zugriff: 28.09.2010

³⁷ Ebenda, Zugriff: 28.09.2010

³⁸ Stand September 2010.

³⁹ Jodorowsky erzählt hier die Geschichte von Giuliano della Rovere, besser bekannt als Papst Julius II. Er mischt geschichtliche historische Tatsachen und Fiktion. Der Comic ist als Nachfolger der Borgia-Serie gedacht und selbst offensichtlich der 1. Band einer Serie; noch ist kein weiterer Band erschienen. Vgl. Jodorowsky – Theo: *Der schreckliche Papst. I. Giuliano della Rovere*; Bielefeld: Splitter 2010.

⁴⁰ Spielkarten als solche waren bereits viel früher bekannt. Z. B. wurde 1337 den Mönchen der Abtei Saint-Victor in Marseille das Kartenspielen untersagt. Vgl. Alejandro Jodorowsky/Marianne Costa: *Der Weg des Tarot*; Aitrang: Windpferd 2008, S. 18.

eingeführt.⁴¹ Es gliedert sich in vier Farben – Stäbe, Schwerter, Kelche und Münzen –, die jeweils von Eins (As) bis Zehn gezählt werden; zusätzlich hatte jede Farbe drei sogenannte Hofkarten: den König und zwei Marschälle (Ritter).⁴² Diese ursprünglich 52 Karten wurden, von wem auch immer,⁴³ um weitere 26 vermehrt,⁴⁴ den Hofkarten wurde die Dame (Königin) zugesellt, die Marschälle wurden in Ritter und Bube, der bei manchen Decks auch als Prinzessin dargestellt wird, aufgeteilt.

Eine Besonderheit stellen dann die 22 *Großen Arkana*⁴⁵ dar, die ursprünglich wohl einfach als Trumpfkarten zählten, wobei es sich streng genommen nur um 21 Karten handelt, denn die 22. Karte ist die Null, *der Narr*, der auch innerhalb der Arkanen eine Sonderstellung einnimmt, da er den Spieler davon befreit, eine gespielte Farbe zu bedienen.

Tarocchi war anfangs ein Kartenspiel der gehobenen Kreise; es wurden handgemalte Decks, noch ohne Nummern oder namentliche Bezeichnungen, verwendet, die kostbare und fein ausgeführte Miniaturen waren,⁴⁶ wie zum Beispiel das Tarot-Spiel der Visconti-Sforza, das Mitte des 15. Jahrhunderts von einem Bonifacio Bempo⁴⁷ (oder Bembo⁴⁸) gemalt wurde.

Die 22 Arkanen stellen sowohl soziale Typen dar, wie sie in Mittelalter und Frührenaissance üblich waren⁴⁹ – *König, Einsiedler* –, aber auch Sinnbilder mit moralischer oder religiöser Bedeutung, wie das *Glücksrad* oder den *Teufel*, sowie die Verkörperung von Eigenschaften, wie die *Gerechtigkeit* oder die *Stärke*.⁵⁰

⁴¹ Vgl. Ronald Decker/Michael Dummett: *The History of the Occult Tarot 1870 – 1970*; London: Duckworth 2002, S. IX.

⁴² Der *Ritter* war eine Standardhofkarte in italienischen Kartenspielen, die Königin wurde nur für das *Taroccho* hinzugefügt. Vgl. Decker/Dummett: *Occult Tarot*; S. IX.

⁴³ Es ist weder bekannt, wer das Tarot-Spiel kreiert, noch, wer es um die erwähnten 26 Karten erweitert hat. Vgl. Eckhard Graf: *Mythos Tarot, historische Fakten*; Ahlerstedt: Param 1989, S. 40.

⁴⁴ Ebenda, S. 40.

⁴⁵ *Arcanum* bedeutet Geheimnis; von *arcanus*: geheimnisvoll, mysteriös, heimlich. Aus: *Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*; Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1971, S. 68.

⁴⁶ Graf: *Mythos Tarot*, S. 41.

⁴⁷ www.religio.de/dialog/103/27_07-09.htm, BERLINER DIALOG 27, Orakel 2003, S. 7 – 10. Zugriff: 12.09.2010

⁴⁸ Sally Nichols: *Die Psychologie des Tarot. Tarot als Weg der Selbsterkenntnis nach der Archetypenlehre C. G. Jungs*; Interlaken: Ansata 1984, S. 15.

⁴⁹ Rachel Pollack: *Tarot – 78 Stufen der Weisheit*; München: Knaur 1985, S. 9.

⁵⁰ Vgl. Graf: *Mythos Tarot*; S. 41f. sowie Judith Lambrecht: *Vom Widder bis zum Fisch – Vom Magier bis zum Narren. Wiederaufleben und gegenwärtige Rezeption von Astrologie und Tarot*; Dipl., Universität Wien, geisteswissenschaftliche Fakultät 1998, S. 47.

Woher sich die Bezeichnung *Tarot* ableitet, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, es gibt verschiedene Deutungen. Zum einen wird behauptet, es wird vom ägyptischen Wort *Ta - rosh* abgeleitet, was *der königliche Weg* bedeutet,⁵¹ oder es ist eine Verzerrung des Namens *Thot*, des ägyptischen Gottes der Magie.⁵² Der französische humanistische Gelehrte Guillaume Postel⁵³ leitete Tarot von *Rota*, dem Rad, ab; stellt man sich die vier Buchstaben um ein Rad, vergleichbar der großen Arkana 10 (das *Rad des Schicksals*), angeordnet vor, ergibt sich durch das Rotieren die Form *Tarot*, aus dem das italienische *Tarocchi* oder *Tarocco* abgeleitet worden sei.⁵⁴

Das in Frankreich gebräuchlichste Tarockspiel, das dort immer *le tarot* genannt⁵⁵ wurde, ist das *Marseiller Tarot*. Es war das Deck, auf dem Court de Gébelin⁵⁶ seine Geheimlehre aufbaute, und es ist das Deck, mit dem Jodorowsky bis heute arbeitet.

2.2. Das Marseiller Tarot

„Ich wusste, dass es ein Tarotdeck gab, von dem alle anderen abstammen. „Das einzige geheime wahre Tarot ist das Marseiller Deck“, sagte Breton. „Ich verstehe es nicht, aber ich achte es“. So lernte ich das Marseiller Tarot.“

Alejandro Jodorowsky⁵⁷

Laut eigenem Bericht wurde Jodorowsky schon als siebenjähriges Kind⁵⁸ mit dem Kartenspiel Tarot in Form eines Kartenhauses konfrontiert. Obwohl man annehmen kann, dass sich in seinen Reminiszenzen reale Ereignisse mit Phantasie mischen, steht es doch fest, dass er sich bis heute intensiv mit Tarot beschäftigt und

⁵¹ Alfred Douglas: *Ursprung und Praxis des Tarot*; Köln: Diederichs 1986, S. 17f.

⁵² Ebenda.

⁵³ Vgl: www.wordiq.com/definition/Guillaume_Postel, Zugriff: 12.09.2010

⁵⁴ Lambrecht: Vom Widder bis zum Fisch; S. 47.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Antoine Court de Gébelin (1719 – 1784) stammte aus einer Familie französischen Protestanten. Er wurde in Genf geboren und in Lausanne zum evangelischen Geistlichen ausgebildet. Er ging 1763 nach Paris, lebte dort als armer Privatgelehrter, konnte aber trotz seines protestantischen Glaubens bis zum Zensor aufsteigen. Er erklärte das Tarot zum allegorischen Bilderbuch und damit zum Spiegel des Kosmos, und die großen Arkanen zur Reise durchs menschliche Leben. Vgl. Graf: *Mythos Tarot*; S. 10 – 20.

⁵⁷ Interview mit Jodorowsky über Tarot; 0:03:40 – 0:04:00; in: *The Holy Mountain*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1973); DVD: ABKCO 2007.

⁵⁸ Jodorowsky/ Costa: *Tarot*; S. 9–10.

diesbezügliche Aspekte in alle seine Arbeiten – Theater, Filme, Comics und Bücher, Therapiesitzungen – einbrachte und –bringt.

Als junger Mann sammelte Jodorowsky verschiedene Tarotdecks, bis er nach einer Begegnung mit André Breton⁵⁹ seine gesamte Sammlung entsorgte und sich nur noch mit dem *Tarot de Marseille* beschäftigte. Er ging regelmäßig in die Pariser Nationalbibliothek, um die verschiedenen Quellen zum Thema zu erforschen, wobei er feststellte, dass die Karten im Laufe der Jahrhunderte immer wieder modifiziert worden waren. Der bereits erwähnte Court de Gébelin erklärte sie kurzerhand für ägyptischen Ursprungs⁶⁰ und „verbesserte“ sie nach seinen Vorstellungen,⁶¹ wodurch sowohl die originalen Darstellungen der Figuren als auch die Farbgebung stark verändert wurden. Bis ins 20. Jahrhundert wurde das ursprüngliche Marseiller Deck immer wieder vereinfacht oder neue Decks geschaffen. Éliphas Levi⁶² fand das Marseiller Deck zu „exotisch“, Papus⁶³ schuf ein Tarot mit ägyptischen Figuren. Das mittlerweile populärste Deck ist das Rider-Waite Tarot,⁶⁴ in dem aber sogar die Reihenfolge der Großen Arkanen verändert wurde.

Joseph Maxwell, 1858 – 1938, ein schottischer Jurist mit okkulten Interessen,⁶⁵ ignorierte als erstes alle Tarot-Abwandlungen und kehrte sozusagen zum Ursprung zurück. Für ihn war das Marseiller Tarot eine Bildsprache, die man möglichst nicht verfälschen sollte.⁶⁶ Sein Referenz-Deck war der Druck aus der Kartenmanufaktur von Nicolas Conver von 1760. Die ursprüngliche Herstellung beruhte auf einer

⁵⁹Jodorowsky/ Costa: *Tarot*; S. 14. Ob die hierin geschilderte Begegnung tatsächlich auf diese Art stattgefunden hat, mag dahingestellt sein.

⁶⁰ Das war die persönliche Phantasie Court de Gébelins, die er als „Wirklichkeit“ verkündete, und die nachfolgende Esoteriker kritiklos übernahmen. Vgl. Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 15f.

⁶¹ Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 14ff.

⁶² Eigentlich: Alphonse-Louis Constant, 1810 – 1875; französischer Geistlicher, Okkultist und Schriftsteller, beschäftigte sich sein Leben lang intensiv mit Magie und sogenannten Geheimwissenschaften. Vgl. www.autorbis.net/eliphas-levi-constant, Zugriff: 02.10.2010

⁶³ Eigentlich: Gérard Analect Vincent Encausee, 1865 – 1916; Theosoph und Okkultist, der die These vertrat, dass das Tarot aus Indien kommt, und Zigeuner es in Europa verbreitet hätten. Vgl. www.sphinx-suche.de/lexeso/papus.htm, Zugriff: 02.10.2010

⁶⁴ Arthur Edward Waite, 1857 – 1942, war Okkultist und Mitglied des *Order of the Golden Dawn*; er verlegte 1910 das Tarot neu nach den Vorlagen des Marseiller Tarot, veränderte die Bilder aber sehr stark. Vgl. www.controversial.com/Arthur%20Edward%20Waite.htm, Zugriff: 03.10.2010

⁶⁵ Decker/Dummet: *Occult Tarot*; S. 302f.

⁶⁶ Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 19.

Holzschnitt-Vorlage mit einer Schablonen-Kolorierung.⁶⁷ In der Bibliotheque Nationale Paris befindet sich ein Original-Deck.

1930 brachte der Grimaud-Verlag das Marseiller Tarot als „zeitgemäßes Wahrsagespiel“ heraus, 1949 veröffentlichte Paul Marteau, Firmenleiter bei Grimaud, ein Begleitbuch dazu, wobei er in seine Interpretation die Lehren C. G. Jungs miteinbezog.⁶⁸ Auch in diesem Deck wurden Details in den Bildern sowie die Farbgebung⁶⁹ geändert, doch war es dem Original noch am ähnlichsten.⁷⁰

Jahrelang arbeitete Jodorowsky mit dem Tarot-Deck von Marteau, bis er mit Philippe Camoin zusammentraf,⁷¹ einem Nachfahren der Familie, die das Deck von Conver druckte. Camoin war, gelinde ausgedrückt, ein psychisch schwer kranker Mensch, der bei Jodorowsky Hilfe und Heilung suchte. *In einem therapeutischen Akt nach Grundsätzen der Psychomagie*,⁷² wie es Jodorowsky selbst beschreibt, entwickelte er die Idee, gemeinsam mit Camoin das ursprüngliche Marseiller Tarot wieder herzustellen. Das bedeutete jahrelange Recherchen, denn das gesamte Tarot musste rekonstruiert und restauriert werden. Camoins Mutter hatte zwar noch eine bedeutende Sammlung originaler Druckplatten von 1700, aber den sonstigen Nachlass ihres Mannes bereits an verschiedene Museen verteilt. Kein Museum hatte allerdings ein vollständiges Deck, bis ein solches in einem Antiquariat in Mexico-City entdeckt wurde und erworben werden konnte.⁷³

1997 veröffentlichten Jodorowsky und Camoin gemeinsam die restaurierte Fassung des Tarots de Marseille, mit dem Jodorowsky seitdem seine wöchentlichen Sitzungen⁷⁴ abhält. 2004 erschien dazu sein Buch, im Deutschen bekannt als *Der Weg des Tarot*.

⁶⁷ www.albideuter.de/html/marseille-conver-1760.html, Zugriff: 03.10.2010

⁶⁸ www.wahrsageforum.de/einfuehrung/geschichtlicher-hintergrund/index.php, Zugriff: 03.10.2010

⁶⁹ Eine Folge des Vierfarbendrucks. Das ursprüngliche Deck wurde in 11 Farben handkoloriert. Vgl. www.alejandro-jodorowsky.de/tarot/tarotmarseille.html, Zugriff: 29.09.2010

⁷⁰ Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 19.

⁷¹ Ebenda, S. 21-23.

⁷² Ebenda, S. 22.

⁷³ Ebenda, S. 22-25.

⁷⁴ Jede Woche veranstaltet Jodorowsky Tarotsitzungen. Das Legen der Karten ist für seine „Klienten“ gratis, sie sollen ihm nur danach das Wort „Merci“ in die Handfläche schreiben. Aus: Interview mit Louis Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*; Regie: Louis Mouchet.

3. Der Film „The Holy Mountain“ - Kurze Inhaltsangabe

Zwei literarische Quellen liegen diesem Film – lose – zugrunde: *Aufstieg zum Berge Karmel* von Johannes vom Kreuz und *Der Analog* von René Daumal.⁷⁵

Johannes vom Kreuz (Juan de la Cruz) war ein spanischer Karmelitermönch und Mystiker⁷⁶ des 16. Jahrhunderts, Zeitgenosse von Teresa von Avila. In der Zeit seiner Einkerkerung, die aufgrund von Klosterrivalitäten erfolgte, schrieb er seinen Text vom Aufstieg der Seele aus *dunkler Nacht*⁷⁷ bis zur vollkommenen Liebe in Gott. Der Berg Karmel ist einer der heiligen Berge in der Bibel, er fördert den Kontakt zur Gottheit und gilt damit als Symbol für den seelischen Aufstieg des Menschen.⁷⁸

René Daumal war ein surrealistischer Schriftsteller,⁷⁹ der im Jahre 1944 36jährig in Paris verstarb. Sein Werk *Le Mont Analogue* ist eine humorvolle Allegorie auf den Aufstieg und auf den Übergang vom Realen ins Transzendente.⁸⁰ Er beschreibt einen Berg, dessen Wurzeln fest in der Erde ankern und gut sichtbar sind, aber der Gipfel ragt in den Himmel und *reicht bis ans Reich der Ewigkeit*,⁸¹ für irdische Augen nicht mehr zu erkennen. Der Berg ist somit ein Bindeglied zwischen den Welten und gleichzeitig ein Symbol für das menschliche Streben.⁸²

Der Film⁸³ selbst ist die Geschichte einer Suche, einer *Quest*. Ein namenloser junger Mann, der sich in weiterer Folge als Dieb entpuppen wird, lebt in einer in Auflösung begriffenen Gesellschaft. Das Leben ist von Gewalt, Anarchie und Pervertierung aller möglichen Wertvorstellungen, also auch der Religionen, geprägt.

Er selbst wird Opfer eines religiös motivierten Übergriffes: er wird bis zur Bewusstlosigkeit betrunken gemacht, damit von seinem Körper Abgüsse für

⁷⁵ Vgl. Richardson: *Surrealism and Cinema*; S. 140.

⁷⁶ www.karmel.at/deu/juan.htm, Zugriff: 27.09.2010

⁷⁷ Johannes vom Kreuz: *Aufstieg zum Berge Karmel*; Wien: Heiler 1953, S. 4.

⁷⁸ Vgl. www.karmel.at/berg/elija1-2.htm, Zugriff: 27.09.2010.

⁷⁹ www.jbeilharz.de/poetas/daumal/daumal-bio-d.html, Zugriff: 27.09.2010

⁸⁰ Daumal war Schüler Gurdjieffs, was sich im *Analog* niederschlägt. Vgl. www.gurdjieff.org.uk/g8ger.htm, Zugriff: 27.09.2010

⁸¹ René Daumal: *Der Analog*; Düsseldorf: Karl Rauch 1964, S. 27.

⁸² Ebenda.

⁸³ Die gesamte Inhaltsangabe bezieht sich auf die DVD-Ausgabe *The Holy Mountain*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1973); DVD: ABKCO Films 2007.

Christusfiguren gemacht werden können. Eine dieser Figuren will der Dieb in einer Kirche aufstellen, was vom dortigen Geistlichen verhindert wird; doch eine Prostituierte, die ihm folgt, verliebt sich in ihn.

Auf seinen Wanderungen gelangt der Dieb zu einem eingangslosen Turm. Auf einem heruntergelassenen Seil befindet sich Gold, das der Bewohner des Turms gegen Nahrungsmittel eintauschen möchte; der Dieb klettert daraufhin am Seil hoch und begegnet nach dem Durchqueren eines Tunnelfensters dem Alchemisten, der ihn im Kampf besiegt und ihm dann erklärt, dass er zu einem ebensolchen Meister, wie er selbst es ist, aufsteigen kann. Er überzeugt den Dieb dadurch, dass er dessen Exkremente in Gold verwandelt.

Damit beginnt die mystische Suche nach Vollkommenheit, die der Dieb mit sieben Gefährten unternehmen soll: sie sind Diebe wie er, aber auf einer viel höheren Ebene. Die Geschichte eines jeden dieser Diebe wird vorgestellt, denn jeder einzelne von ihnen symbolisiert einen Planeten und dessen Bedeutung im menschlichen Leben sowie ein Blatt des Tarot. Fon (Venus) beutet die Schönheitssucht der Menschen aus, Isla (Mars) produziert und vertreibt Waffen, Klen (Jupiter) verführt durch „Kunst“, Sel (Saturn) konditioniert Kinder durch Spielzeug auf zukünftige Kriege, Axon (Neptun) befiehlt eine Armee auf ihn fixierter kastrierter Soldaten, Berg (Uranus) saniert als Finanzminister das Budget durch Massenmord, Lut (Pluto) reduziert Wohnraum auf Schlafgelegenheiten, die wie Särge aussehen, sodass Leben und Tod nahtlos ineinander übergehen.

Diese zukünftigen Gefährten durchlaufen miteinander eine Reihe von Ritualen, die Veränderungen ihrer geistigen Einstellungen bewirken sollen, und wodurch sie sich sowohl von Gier und Hass befreien als auch von ihren Besitztümern trennen.

Gemeinsam macht sich die Gruppe auf den Weg zum *Heiligen Berg*, auf dem neunweise Unsterbliche auf ihre Ablösung warten – sie können nur durch andere Erleuchtete von ihrer Position vertrieben werden. Jeder einzelne der Gruppe muss sein Ego, seine Verblendung, seine Fixierung aufgeben, nur die Gruppe als

homogenes Ganzes kann ihr Ziel erreichen. Nach vielen Mühen und Selbstüberwindungen gelingt dies, und die Gruppe gelangt auf die Lotusinsel mit dem heiligen Berg.

Die immer noch in den Dieb verliebte Prostituierte ist der Gruppe den ganzen Weg gefolgt, hat deren Rituale nachvollzogen und dadurch die Veränderungen ebenso mitgemacht.

Auf der Lotusinsel werden die Gruppenmitglieder noch einmal durch einen Pseudoparadiesgarten in Versuchung geführt und müssen abschließend einen Schmerzensgarten durchqueren, was sie beides überwinden, und dann am Gipfel des Berges ankommen.

Der Dieb wird vom Alchemisten zurückgeschickt: seine Suche ist hiermit beendet, er soll mit der Frau, die ihn liebt, der Nachfolger des Alchemisten im Turm werden.

Er selbst geht mit den anderen Gefährten zum runden Tisch und fegt acht der dortigen Figuren, die nichts als Puppen waren, von den Hockern. Die neunte Figur ist Jodorowsky selbst, der nun als realer Regisseur die Kamera zurückfahren lässt, und sowohl Schauspieler, Techniker als auch Zuseher auffordert, der Scheinwelt des Films den Rücken zu kehren und sich dem *wirklichen Leben* zuzuwenden: denn man bräuchte keinen heiligen Berg, um Erleuchtung zu finden. Diese fände man nur im eigenen Selbst.

4. Religion in gesellschaftlichem und zeitgenössischem Verständnis

Es gibt vielleicht kein Thema auf der ganzen Welt, worüber die Meinungen so stark auseinandergehen wie über das Wesen der Religion. Es muss daher als unmöglich angesehen werden, eine Definition des Begriffes zu geben, die jeden befriedigen würde.

James George Frazer⁸⁴

Das Wort *religio*, aus dem Lateinischen kommend, hat in sich mehrere Bedeutungen:

1. Rücksicht, Bedenken, Skrupel, 2. als Eigenschaft: Gewissenhaftigkeit, Gottesfurcht, Frömmigkeit, 3. Gottesdienst, Verehrung, Zeremonie, und schließlich 4. Heiligkeit, das Heilige, heilige Verpflichtung.⁸⁵ *Religio* selbst lässt sich wiederum von den Begriffen *relegere*,⁸⁶ in der Bedeutung von 1. überdenken und 2. wieder lesen, und *religare*,⁸⁷ auf-, empor- und anbinden, herleiten. Vor allem aus diesen zwei Begriffen kann man folgern, dass die Hinwendung zu einer Gottesvorstellung oder einem Gottesbegriff eine Anbindung an eine Religion bedeutet, die aber immer wieder überdacht und erneuert gehört.⁸⁸

Religion selbst wird definiert als

*erlebnishaftes Begegnung mit heiliger Wirklichkeit und als antwortendes Handeln des vom Heiligen existenziell bestimmten Menschen. [...] Die Mannigfaltigkeit der Objekte, Weisen und Inhalte der Begegnung mit dem Heiligen sowie die typischen Formen antwortenden Handelns bilden die Erscheinungs- und Ideenwelt der Religion. [...]*⁸⁹

Nun ist diese Definition eine sehr enge, schon deswegen, weil sie an eine bestimmte Sprache und damit verbunden an einen bestimmten Kulturkreis gebunden ist. Nicht nur, dass das Wort *religio* selbst einem Bedeutungswandel unterworfen war, es ist

⁸⁴ James George Frazer: *Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 72.

⁸⁵ *Der kleine Stowasser*, S. 423.

⁸⁶ Ebenda, S. 423.

⁸⁷ Ebenda, S. 424.

⁸⁸ Vgl. Zlata Durakovic: *Religiöse Signatur der visuellen Medien. Bildpropaganda und visuelle Übertragung*; Dipl., Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät 2004, S. 25.

⁸⁹ Kurt Galling [Hrsg.]: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*; Berlin: Directmedia 2000, Bd. 5, S. 961.

auch nicht möglich, immer äquivalente Begriffe für *religio* in jenen Sprachen zu finden, die niemals in Kontext mit dem Lateinischen standen.⁹⁰

Die in Asien praktizierten Religionen, die sich in modifizierten Formen in der westlichen Hemisphäre mittlerweile großer Beliebtheit erfreuen, wie der Hinduismus und der Buddhismus, verwenden aufgrund der jeweiligen religiösen Praxis völlig andere Begriffe. Im Hinduismus gibt es die aus dem Sanskrit kommenden Bezeichnungen *Sruti* (Hören) und *Bhakti* (Hingabe) sowie *Sraddhà* (Glaube) im Buddhismus verwendet man vor allem den Begriff *Dharma* (Gesetz, Ordnung) als Sammelbegriff für Glaubensinhalte, aber auch für richtiges – also religionskonformes – Verhalten.

Im Chinesischen gibt man Religion meist mit *Zong jiao* (himmlische Lehre) wieder, wobei dieser Ausdruck ursprünglich nur den Buddhismus bezeichnete; auch im Taoismus – *Tao* heißt schlicht *Weg* – und im Konfuzianismus⁹¹ hat *Jiao* (Lehre) eine wichtige Bedeutung: der Heilige führt das Volk auf den göttlichen Weg, der Meister erzieht den Schüler.⁹²

Selbst in der Vulgata ersetzte das lateinische *religio* das hebräische *huqqat*,⁹³ was soviel wie *Gesetz, Satzung* bedeutet. Im Islam bedeutet die Religionsbezeichnung selbst *Hingabe*,⁹⁴ und der Begriff *Scharia: Gesetz*,⁹⁵ was trotz gegenwärtiger Interpretation weit über das Strafrecht hinausgeht, sondern vielmehr korrektes Verhalten im täglichen Leben regelt, wobei Alltag und Religion untrennbar miteinander verbunden sind.

So verschieden die Begriffe sind, so verschieden sind die Vorstellungen, was einerseits Religion bedeutet und was andererseits die Einhaltung religiöser Regeln

⁹⁰ Dieser Begriff und alle folgenden beziehen sich auf diese Stelle: Vgl.: Ritter, Joachim/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel [Hrsg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Basel: Schwabe 1971 – 2007, Bd. 8, S. 632.

⁹¹ Obwohl sie ähnlich Begriffe verwenden, sind Taoismus und Konfuzianismus radikal gegenteilige Geisteshaltungen: der Taoismus ist weltabgewandt und sucht sein Heil in der Erlösung von allem Irdischen, der Konfuzianismus will im Diesseits die Welt verbessern. Vgl. Franz Kiichi Numazawa/Olaf Graf/Matthias Eder: *Die Großreligionen des Fernen Ostens*; Aachenburg: Pattloch 1964, S. 26.

⁹² Ritter/Gründer/Gabriel: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, S. 632 – 633.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Khoury, Adel Theodor/Ludwig Hagemann/Peter Heine: *Lexikon des Islam. Geschichte – Ideen – Gestalten*; Berlin: Directmedia 2001, Bd. 2, S. 386.

⁹⁵ www.geschkult.fu-berlin.de/e/islamwiss/_media/Dateien/Kraemer_Skripte.pdf, S. 13. Zugriff: 24.01.2011

und Pflichten bewirken soll. In den monotheistischen Religionen herrscht der Erlösergedanken⁹⁶ vor, speziell im Judentum, wo der Messias⁹⁷ noch erwartet wird, und im Christentum, wo der Erlöser bereits erschienen ist, und die Menschheit sich seiner nun würdig erweisen soll. Im Islam liegt der Schwerpunkt auf genaueste Einhaltung der Regeln, um vor Gott bestehen zu können, obwohl die Schiiten im verborgenen 12. Imam,⁹⁸ dessen Wiederkunft erwartet wird, auch eine Erlöserfigur kennen.

In den Religionen Asiens, vor allem Hinduismus und Taoismus, geht es um Wohlverhalten um der eigenen Befreiung willen: durch die persönliche Einstellung, dem genauen Beachten der Gesetze, der Hingabe an eine Gottheit und/oder Lebensweise soll oder kann jeder die Fähigkeit erlangen, sich aus dem Rad der Wiedergeburten zu lösen⁹⁹ oder die Welt noch im Diesseits zu verlassen¹⁰⁰, um auf einer höheren Bewusstseinsebene ungebunden und frei zu existieren. Der Buddhismus schließlich, der grundsätzlich ohne allgemeinen Gottesbegriff auskommt,¹⁰¹ hält jedes Lebewesen für fähig, die *Buddha-Natur* zu erlangen, also Erleuchtung¹⁰² jenseits allen Vorstellbaren zu erreichen.

Daraus kann man schließen, dass es kein allgemeingültiges Verständnis von Religion gibt, und dass zudem im Laufe historischer und gesellschaftlicher Veränderungen Werte- und Interpretationswandel¹⁰³ stattgefunden haben. Die älteren Religionsbegriffe haben ihre Schwerpunkte in der Einhaltung der Regeln – wobei auch die christlichen Religionen Spielregeln vorgaben, um chaotische Verhältnisse zu vermeiden – und Beachtung der äußeren Formen¹⁰⁴, wodurch der Mensch seine Veredelung erlangen sollte, die neuzeitlichen Interpretationen wollen den inneren Wandel des Menschen bewirken, worauf zwar eine Veränderung erwartet wird, die aber nicht zwingend nach außen hin ersichtlich stattfinden muss.

⁹⁶ Niklas Luhman: *Die Religion der Gesellschaft*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 150f.

⁹⁷ Galling [Hrsg.]: *RGG*; Bd. 4, S. 902-903.

⁹⁸ Khoury / Hagemann/ Heine: *Lexikon des Islam*; Bd. 2, S. 380-381.

⁹⁹ Galling [Hrsg.]: *RGG*; Bd. 3, S. 342.

¹⁰⁰ Ebenda, Bd. 6, S. 616-618.

¹⁰¹ Notz, Klaus-Josef [Hrsg.]: *Lexikon des Buddhismus. Grundbegriffe – Traditionen – Praxis*; Berlin: Directmedia 2001, Bd. 1, S. 181.

¹⁰² Ebenda, Bd. 2, S. 338-339.

¹⁰³ Luhman: *Religion der Gesellschaft*, S. 161ff.

¹⁰⁴ Vgl. Ritter/Gründer/Gabriel: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, S. 632 – 633.

4.1. Religion als Medium

Das lateinische Lehnwort *Medium* hat, ebenso wie *religio*, mehrere Bedeutungen:

1. Mitte, 2. Öffentlichkeit und 3. öffentlicher Weg. Das Adverb *medius* bedeutet neben vermittelnd auch störend, neutral und zweideutig.¹⁰⁵ Im heutigen Verständnis ist ein Medium vor allem eine bestimmte Wirkkraft, um Information zu vermitteln: es ist eine Form der Kommunikation, wobei es vorerst nicht darauf ankommt, ob diese wechsel- oder einseitig ist, sondern lediglich, ob die Botschaft überhaupt gesendet wird, beziehungsweise gesendet werden kann. Allerdings geht es nicht einfach um die pure Übertragung einer solchen Botschaft, denn kein Medium ist als solches objektiv oder absichtslos, immer steht auch eine Motivation dahinter. Die Vermittlung erfolgt nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Art des Mediums, und der Rezipient entscheidet, zumindest theoretisch, ob und was er davon annimmt.

Dies ist bei Religionen als Vermittlern von Inhalten nicht anders, auch wenn es nach wie vor Situationen oder Bereiche gibt, wo die Ablehnung einer bestimmten religiösen Praxis heftigste Konsequenzen nach sich ziehen kann.¹⁰⁶ Letztlich entscheidet der mehr oder weniger Gläubige, ob er die vermittelten Glaubenssätze und Regeln akzeptieren oder nicht weiter beachten will. Grundsätzlich aber kann man sagen:

*Religion ist, unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen und in welchen semantischen Formen auch immer, eine Form mit zwei Seiten: eine innere Seite, auf der religiöse Kommunikation sozusagen bei sich selber ist und religiöse Kommunikation reproduziert; und eine äußere Seite, auf der sich (wenn diese Form gewählt wird) andere Möglichkeiten der Kommunikation befinden.*¹⁰⁷

Mit der *inneren Seite* ist die Kommunikationsform angesprochen, die jeder Mensch mit sich selbst praktiziert, das stille Stoßgebet ebenso wie die Meditation. Mit der

¹⁰⁵ Der kleine Stowasser, S. 311f.

¹⁰⁶ In islamischen Gottesstaaten z. B. werden Andersgläubige verfolgt, bzw. Konvertiten mit dem Tod bestraft. Vgl. www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-49/artikel-2004-49-der-prophet-der-aus-der-hoelle-kam.html und www.eann.de/afghanistan-said-musa-aus-haft-entlassen/7303/, Zugriff : 29.03.2011

¹⁰⁷ Luhmann: *Religion der Gesellschaft*, S. 187.

äußeren Seite ist die jeweilig praktizierte Religion gemeint, der der Glaubende, Suchende oder Hoffende zugesteht, ein Medium zwischen sich und seiner Gottesvorstellung zu sein, eine Vermittlung der oder ein Werkzeug für die spirituelle Praxis, ein allgemeingültiges Regelwerk für einen adäquaten Lebenswandel oder schlicht eine moralische Instanz.

Zusätzlich wird eine Form der Geborgenheit und religiöser Sicherheit vermittelt, wenn das spirituelle Erlebnis in Form eines gemeinschaftlichen Ereignisses, wie etwa einer Messe oder eines Sesshin¹⁰⁸ stattfindet: das Vertrauen in einen Priester, Mönch, Leiter befreit den Einzelnen zumindest kurzfristig aus persönlicher spiritueller Unsicherheit, da die jeweiligen Vertreter einer Religion ihren Adepten vermitteln, „was zu tun sei“, und durch das Gruppenerlebnis wird der Einzelne bestätigt. Die Geistlichen einer jeden Glaubensrichtung, die immer mit einem gewissen Katalog an Ver- und Geboten arbeiten, stellen damit dem Gläubigen bei deren Einhaltung sowohl persönlichen Gewinn - vor allem auf geistiger Ebene - als auch spirituellen Erfolg in Aussicht und stehen als Kommunikationspartner zur Verfügung, wie es ein Gott oder Geist eben nicht zu tun pflegt.

Die Möglichkeiten der Vermittlung bestimmter Gotteserfahrungen in den einzelnen Religionen sind vielfältig und finden auf verschiedenen Ebenen statt, vom einfachen gemeinsamen Mahl bis zu wochenlangen Exerzitien oder lebenslänglicher Klausur, von einem freudvollen Erleben spiritueller Praxis bis zu geradezu menschenfeindlichen diktatorischen Einschränkungen. Sie offerieren aber auch damit dem einzelnen Gläubigen erprobte geistige Wege, die er, wäre er auf sich allein gestellt, auch alleine suchen müsste, wobei doch ergründet gehört, welche Motivationen welchen Lehren und den damit verbundenen Praktiken zugrunde liegen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Sesshin ist eine mehrtägige Meditationsform im Zen-Buddhismus. Sie wird in der Gruppe absolviert, wobei zwischen Sitzen, Gehen und Rezitieren abgewechselt wird. Vgl. www.bodhidharmazendo.net/Sesshin1.html, Zugriff: 29.03.2011

¹⁰⁹ Es gehört auch berücksichtigt, welche Symbole und welche Gottesvorstellungen zur Anwendung kommen, ob die schamanistischen Riten Surrogate sind oder tatsächliche „Reisen“ der Adepten hervorrufen, und dass Priester ihre religiösen Aufgaben nicht nur um ihrer selbst, sondern auch stellvertretend vollziehen.

4.2. Die Darstellung von Religion im Film *The Holy Mountain*

Der Film gliedert sich, grob gesehen, in drei Teile: im ersten werden der Alchemist als der Motor und der Dieb als die Hauptfigur der Handlung eingeführt; im zweiten werden die Gefährten vorgestellt; der dritte Teil zeigt die Reise zum heiligen Berg.

Im ersten Teil wird das katholische Christentum, für alle etablierten Religionen stehend, ziemlich rüde abgehandelt, indem es als degeneriert dargestellt wird, und die Gegenwelten der Alchemie und der Esoterik als (Er)Lösung dargestellt. Im zweiten Teil werden wenig direkte Bezüge zu Religionen aufgezeigt, aber umso mehr zu Symbolen, Zeremonien und rituellen Verhaltensweisen. Der dritte Teil, der die namensgebende Reise darstellt, ist durch schamanistische Rituale und Meditationserfahrungen gekennzeichnet.

Nicht nur in den Darstellungen der einzelnen Religionen an sich, in ihren Vertretern und in ihren Auswirkungen werden deutliche Aussagen getroffen, auch deren Reihenfolge ist von Bedeutung: denn die Geschichte des Protagonisten, der sich vom Dieb zum Erlösten wandelt und dadurch des Alchemisten Nachfolger werden kann, ist die Geschichte eines Reifeprozesses. Wenn also das Christentum den ersten Teil strukturiert, der von Verwüstung und Verkommenheit erzählt, der Schluss des Films in einer harmonischen Naturlandschaft aber die Interpretation nahe legt, dass jeglicher Glaube hinter sich gelassen wurde, lässt dies nur die pessimistische Deutung zu, dass Religion per se den Menschen unfrei, furchtsam, unkritisch und gehorsam werden lässt und durch diese mannigfaltigen Einschränkungen nur die Machstrukturen herrschender Regime unterstützt.

Doch halten sich Kritik und Kritiklosigkeit in diesem Film die Waage: so sehr Jodorowsky mit lustvoller Bosheit, die an Buñuel¹¹⁰ erinnert, seine Seitenhiebe in Richtung Christentum austeilte, so unkritisch-pathetisch werden esoterische

¹¹⁰ In seinem Film *L'Âge d'or* stellt Buñuel Geistliche als Skelette in verrotteten Sakralgewändern dar, vor denen sich eine Gruppe Honoratioren samt ihrer weiblichen Begleitung verbeugen. Jodorowsky hat diese Szene in *The Holy Mountain* (0:06:46) zitiert. Vgl. *Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter*; Regie: Luis Buñuel/Salvador Dali (1929/1930); DVD: Pierrot le Fou 2010.

Strömungen und Naturreligionen als Menschheitsbefreier dargestellt, wobei deren hinterfragwürdige Aspekte völlig außer Acht gelassen werden. Allerdings muss man dem Regisseur zugute halten, dass er vorrangig einen surrealen Film geschaffen hat, in den seine Vorstellungen und Ideen phantastischer Welten eingeflossen sind, und kein in erster Linie objektiv gesellschaftskritisches Werk.

4.2.1. Visuelle Inszenierung

Der Film beginnt mit der Aufnahme zweier Frauen als Adeptinnen, womit allerdings vor allem der Alchemist, von Jodorowsky selbst dargestellt, eingeführt wird. Das Aufnahmeritual der zwillingshaften Frauen hat mit der eigentlichen Filmhandlung nichts zu tun, stellt aber den Alchemisten als ein Handlungszentrum vor: er, schwarz¹¹¹ gekleidet mit einem alles verdeckenden Hut, als undurchschaubarer Mittelpunkt in einem weißen und mit schwarzen Kreuzen geschmückten Raum, entblößt seine zukünftigen Schülerinnen mit zeremoniellen Bewegungen bis auf die Haut, um sie dann symbolisch ganz in sich aufzunehmen.



Abb. 1: Die Einführung des Alchemisten: schwarz gekleidet und durch den Hut verhüllt.



Abb. 2: 0:02:21; Die von allem entkleideten Adeptinnen werden vom Alchemisten in seine Welt aufgenommen.

Schon hier wird deutlich, dass Jodorowsky gerne die Zeichen, Zeremonien und Rituale der verschiedenen Religionen und Kulte mischt. Der Raum, der orientalisch wirkt, übersät mit dem Symbol des christlichen Kreuzes, umrahmt zen-buddhistische Gesten.

¹¹¹ Schwarz in der Kleidung hat, neben vielen anderem, die Bedeutung, dass hohe und absolute Werte gesetzt werden sollen; es bedeutet die Kombination von Würde, Macht und Askese. Vgl.: Ingrid Riedel: *Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*; Stuttgart: Kreuz Verlag 1983, S. 159.

Nach einem harten Schnitt und damit einhergehend einem radikalen Ortswechsel kommt der Dieb, die eigentliche Hauptfigur, ins Bild. Er liegt bewusstlos im Müll, umgeben von leeren Flaschen, sein Gesicht ist, wie bei einer Leiche, von Fliegen übersät, neben ihm sieht man die Tarotkarte *Der Narr*.¹¹²



Abb. 3: 0:03:37; Der ohnmächtige Dieb liegt leichenhaft im Müll,



Abb. 4: 0:03:50; neben sich zwei Variationen der Tarotkarte *Der Narr*.

In diesem Zustand wird er von jugendlichen Indios gefunden und zu deren Belustigung gekreuzigt und mit Steinen beworfen, sodass er erwacht, zornig vom Kreuz herabspringt und die Kinder verjagt, sich aber von einem verkrüppelten Bettler, der eine Tarotkarte auf dem Rücken trägt,¹¹³ beruhigen lässt und mit ihm gemeinsam raucht. Dem Ereignis der - christlichen - Kreuzigung und einer etwas absurden Auferstehung folgt ein indianisches Rauchritual, das den Wütenden friedlich werden lässt.

¹¹² Der Narr hat einen Namen, aber keine Ziffer. Er ist das einzige große Arkanum, das nicht durch eine Ziffer definiert wird. Er repräsentiert die ursprüngliche, grenzenlose Energie, die absolute Freiheit, die Verrücktheit, Unordnung, Chaos oder auch den schöpferischen Impuls. [...] Der Schlüsselsatz des Narren könnte lauten: „Alle Wege sind mein Weg.“ [...] Der Narr steht für den ewig Reisenden, der ohne Bindungen oder Staatsangehörigkeit durch die Welt zieht. Er kann auch ein Pilger sein, der zu einem heiligen Ort unterwegs ist. [...]. Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 137.

¹¹³ Die Karte des Bettlers scheint eine *Fünf der Stäbe* zu sein; Stabfünf bedeutet Versuchung und ein Verlangen, eine Energie, die über das bisher Gekannte hinausgeht. Es kann zu einem kreativen Bereich der Entwicklung führen. Vgl. Jodorowsky/Costa: *Tarot*; S. 346.



Abb. 5: 0:04:54; Der Dieb wird von den Indios gekreuzigt und verspottet,



Abb. 6: 0:05:45; vom Bettler im Zuge gemeinsamen Rauchens beruhigt.

In der in gesellschaftlicher Auflösung begriffenen Stadt, in der Dieb und Bettler eintreffen, - zwei archetypische Figuren, wobei der Bettler ein Abbild des Narren aus dem Tarot darstellt, während der Dieb der Narr *ist* -, kontrastieren Lastwägen, beladen mit Leichen, mit Truppenprozessionen, die gekreuzigte Schafskadaver an einer Kathedrale vorbei tragen und dabei von einer festlich gekleideten Menge verehrt werden, während daneben Erschießungspelotons ihr blutiges Werk verrichten. Die christliche Religion wird somit als völlig entartet und als ideologische Basis brutaler Machtansprüche gezeigt, nur noch von einer reichen Oberschicht unterstützt, während das restliche Volk gewaltsam unterdrückt wird, sehr zum mitleidlosen Vergnügen ausländischer Touristen, die die Vorgänge amüsiert und verständnislos dokumentieren.



Abb. 7: 0:06:20; Die Leichen der Erschossenen, die menschlichen Opfer, werden roh und gleichgültig mit Lastwägen abtransportiert.



Abb. 8: 0:06:41; Die gekreuzigten Tierkadaver, die symbolischen Opfer, werden vom Militär prozessionsartig durch die Straßen getragen.



Abb. 9: 0:06:46; Die gekreuzigten Kadaver werden von der festlich gekleideten – und dadurch auch gekennzeichneten – „guten Gesellschaft“ verehrt.

Bei seinem ziellosen Umherirren gelangt der Dieb zu einem *Kröten- und Chamäleon-Zirkus*, der eine Aufführung über die Eroberung Mexikos durch die Spanier darbietet. Während die menschlichen Artisten nur die Kulissen bewegen, werden die als Conquistadores verkleideten Kröten auf die als Azteken bunt aufgeputzten Chamäleons gescheucht. Der Einbruch des Christentums wird hier als eine Woge der Zerstörung dargestellt, die auf eine friedliche und harmonische Zivilisation niederbricht. Ströme von Theaterblut und einige kleine Explosionen beenden die Vorstellung und auch das Leben der Tiere.



Abb. 10: 0:08:43; Der Zirkus kündigt die Vorstellung über die Eroberung Mexikos an.



Abb. 11: 0:09:39; Ein Chamäleon als geschmückter Azteke.



Abb. 12: 0:10:26; Kröten als die mit dem Kreuz gekennzeichneten Conquistadores.



Abb. 13: 0:11.24; Blutströme beenden das grausame Spiel.

Nach der Aufführung gelangen Dieb und Bettler zu einem Verkaufsstand, an dem Christusfiguren feilgeboten werden. Die Verkäufer sind vier adipöse Männer, die, als Jungfrau Maria und als römische Legionäre verkleidet, sowohl ihre Ware ausstellen als auch Unmengen an Alkoholika und Nahrung zu sich nehmen. Nach einem gemeinsamen Umtrunk lassen sie den Dieb ein Kreuz tragen, wobei sie ihn mit Kennerblick begutachten.



Abb. 14: 0:13:13; Die Legionärs- und Mariendarsteller beobachten die Bemühungen des Diebes.

Der Dieb bricht unter der Last zusammen, und wie Simon in der Überlieferung¹¹⁴ versucht der Bettler das Kreuz tragen zu helfen. Daraufhin lässt man den Dieb bis zur Bewusstlosigkeit trinken. In seiner Ohnmacht werden Körperabgüsse von ihm verfertigt, die als lebensgroße Kruzifixe in den Handel kommen sollen. Der Dieb, der, weggeworfen auf einen Haufen Kartoffeln, inmitten der Figuren erwacht, zerstört tobend einen Großteil davon¹¹⁵ und macht sich mit einer Figur auf dem Arm wieder auf den Weg.



Abb. 15: 0:14:28; Vom Dieb werden eine Unzahl von Christus-Abgüssen angefertigt,



Abb. 16: 0:16:32, in deren Mitte er dann, lieblos weggeworfen, erwacht.

¹¹⁴ Mt 27, 31b-32. *Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung*; Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk 1981, S. 1385.

¹¹⁵ Hier vertreibt nicht Jesus die Händler aus dem Tempel, er überlässt ihnen vielmehr den sakralen Raum (nach Zerstörung der Ware) und *macht sich wieder auf den Weg* – der erste Hinweis, als Heilsbringer nicht erwünscht zu sein. Vgl. *Die Tempelreinigung*, Mt 21, 12-13; *Die Heilige Schrift*, S. 1372.

Nach einem harten Schnitt wird ein „barocker“ Altar mit einer Christkönigsstatue gezeigt. Davor betet eine Gruppe von Prostituierten, die außerhalb der Kapelle ihrem Gewerbe nachgehen. Der sakrale Raum bietet sowohl Schutz als auch Zuflucht, denn die vor dem Tor wartenden Männer treten nicht ein. Sowohl die Angebote der Frauen als auch das Werben der Männer findet vor dessen Mauern statt.



Abb. 17: 0:17:45; Die Christkönigsfigur in der „Hurenkapelle“. Der barmherzig lächelnde Christus mit der Madonna zu seiner Rechten unterstreicht die Diskrepanz zwischen Glauben und Realität und verweist damit auch auf die gesellschaftliche Doppelmoral.



Abb. 18: 0:17:48; Im Kirchenraum, dem Altar gegenüber, verrichten die Prostituierten ihre Andacht,



Abb. 19: 0:18:26; während sie vor der Kirchentüre ihrem Gewerbe nachgehen.

Die Prostituiertengruppe und der Dieb stoßen aufeinander. Während die meisten Frauen in Gelächter ausbrechen, ist eine von ihnen vom Anblick des nackten Diebes und seinem christushaften Ebenbildes zutiefst betroffen: es kommt zu einer berührenden Annäherungsszene.¹¹⁶

¹¹⁶ Jodorowsky zitiert die Begegnung Jesu mit der „Sünderin“, Lk 7, 36-50. *Die Heilige Schrift*, S. 1433-1434.



Abb. 20: 0:19:39; Eine Prostituierte ist betroffen von des Diebes Anblick und verliebt sich in ihn.



Abb. 21: 0:19:44; Sie versucht das Christusbild zu reinigen, um ihre Zuneigung zu erkennen zu geben.

In Umkehrung des Bibelwortes¹¹⁷ folgen nun die Frauen dem Dieb, wohin er auch geht. Dieser gelangt zu einer völlig devastierten Kirche, in der die liturgischen Geräte verrottet und vergessen auf dem Altar modern, und im aufgerissenen Boden in einem halb vergrabenen Bett ein Geistlicher mit einer lebensgroßen Christusfigur schläft. Wieder wird christliche Glaube hier drastisch als ebenso verkommen wie die ihn umgebende Gesellschaft dargestellt: der Priester ist zum Götzendiener abgesunken, statt seinen geistlichen Pflichten nachzukommen hat er sich verkrochen, aus dem ehemals heiligen Buch kriechen dieses zerfressende Würmer.

Der aus dem Schlaf gerissene Priester verwehrt dem Dieb das Aufstellen von dessen Figur und jagt ihn wütend davon.



Abb. 22: 0:21:04; Ein drastisches Bild-Symbol für die Verkommenheit der christlichen Religion.



Abb. 23: 0:21:47; Der fast ins Erdreich eingesunkene und schlafende Geistliche.

¹¹⁷ Die Berufung der Apostel durch Jesus, Mk 3, 13-19. *Die Heilige Schrift*, S. 1391-1392.

So lässt der Dieb sein unerwünschtes christushaftes Ebenbild mit Hilfe blauer und roter¹¹⁸ Luftballons etwas außerhalb der Metropole gen Himmel aufsteigen, während die Prostituiertengruppe, die die Szene begrenzt, die Rollen der Apostel übernimmt.

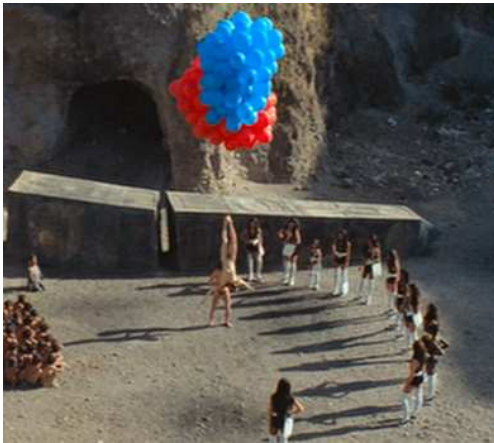


Abb. 24: 0:23:05; „Himmelfahrt“ des Christuskorpus. Zwölf Prostituierte umringen das Geschehen.

Wieder in der Stadt gelangt der Dieb, gefolgt von den Frauen, an einen weiten Platz, in dessen Mitte der Turm des Alchemisten ragt. Schweigend und wie in Erwartung kommender Ereignisse sieht man eine Ansammlung von Menschen vor Marktständen stehen, an deren Tischen Brote und Fische¹¹⁹ angerichtet sind. Obwohl die Menge nicht davon isst und nur still und bewegungslos verharret, ist dies ein weiterer Hinweis darauf, dass der Dieb, der auf den Turm zugeht, eine Erlöserfigur ist.



Abb. 25: 0:23:24; Ein deutlicher Hinweis auf den Dieb als Erlöserfigur: Brot und Fisch für eine unübersehbare Menschenmenge.

Der Dieb erzwingt sich Zugang zum Turm und trifft auf dessen Bewohner, der ihn in einem rituellen Kampf besiegt und zu einem alchemistischen Experiment überredet. Diesmal erscheint der Alchemist ganz in Weiß, was sowohl Licht wie Leere als auch

¹¹⁸ Rot als Farbe der Energie, Blau als Farbe des Himmels, der Spiritualität. Gemischt ergäben sie Violett, eine Farbe, die sowohl den Zwischenbereich von Leben und Tod andeutet als auch für religiöse Hingabe und Heiligkeit steht. Vgl. Riedel: *Farben*; S. 28-30, S. 58-61 und S. 134-125.

¹¹⁹ Ein Zitat der *Speisung der Fünftausend*, Mk 6, 30-44. *Die Heilige Schrift*, S. 1397-1398.

Reinheit symbolisiert: er wird den Dieb auf den Weg der Erleuchtung schicken, ihn dazu von den Verschmutzungen seiner Vergangenheit reinigen und seinen von Gier und Anhaftung erfüllten Geist leeren.



Abb. 26: 0:28:36; Der Alchemist besiegt den Dieb, der des Goldes wegen in den Turm eingedrungen war. Er kann ihn für das Versprechen, ihm Gold zu geben, zu einem alchemistischen Ritual überreden.

Der Besiegte wird gesäubert und danach Teil eines alchemistischen Rituals: nicht nur seine Exkreme werden verwandelt, auch er selbst erlebt an sich Veränderungen.¹²⁰ Hier zitiert Jodorowsky die jüdische Religion: bevor der Alchemist den übermannsgroßen Alembic¹²¹ aktiviert, legt er sich Tefillin an und bedeckt sich mit einem Tallit.¹²²



Abb. 27: 0:32:01; Der Alchemist bekleidet sich mit Tefillin und Tallit.



Abb. 28: 0:32:27; Sowohl der Dieb als auch dessen Exkreme werden in dem modifizierten Alembic verwandelt.

¹²⁰ Dass der Dieb vom Alchemisten direkt in den Alembic gesetzt wird, ist ein visueller Verweis auf das alchemistische Verständnis, dass der Körper durch die Verdauung der wahre Alchemist sei, und deswegen auch in einschlägigen Zeichnungen als Alembic dargestellt wurde. Vgl. Helmut Gebelein: *Alchemie*; Kreuzlingen/München: Diederichs 2000; S. 235-236.

¹²¹ Ein Alembic ist ein Destillationsapparat, der nur mit Luftkühlung arbeitet, wodurch kein Wasseranschluss vonnöten ist; deswegen muss die Beheizung zwischendurch immer wieder ausgeschaltet werden. Heutzutage wird das Gerät gelegentlich zum Brennen von Cognac verwendet. Vgl. Daniel Hornfisher: *Löwe und Phönix. Das große Handbuch der praktischen Spagyrik und Alchemie*; Braunschweig: Aurum 1998; S. 68.

¹²² Tefillin und Tallit tragen orthodoxe jüdische Männer zum Gebet. Der Tallit ist ein rechteckiges Tuch von bestimmter Größe und Beschaffenheit und wird auch als „Gebetsschal“ oder als „Gebetsmantel“ bezeichnet. Die Tefillin oder „Gebetskapseln“ sind zwei an Riemen befestigten Lederkapseln, die vier biblische Texte enthalten, und um Kopf und Arm geschlungen werden. Vgl. Norman Solomon: *Judentum. Eine kurze Einführung*; Stuttgart: Reclam 1999; S. 101-103.

Das hergestellte Gold überzeugt den Dieb, er wird der Schüler des Alchemisten. Von seinem Lehrer fast ident eingekleidet durchläuft er verschiedene Unterrichts- und Initiationsphasen. Er muss sich im Spiegelkabinett selbst begegnen, soll aus dem Tarot¹²³ Weisheit lernen und wird einem modifizierten Krönungsritual unterzogen, was wieder auf seine künftige Bestimmung hindeutet.



Abb. 29: 0:37:18; Wieder ist die Karte des Narren zu sehen, doch ist hier der Narr nur noch ein Spiegelbild.



Abb. 30: 0:38:26; Der Schüler-Dieb wird in einer Art Krönungszeremonie mit den Insignien seiner zukünftigen Bestimmung bedacht: Wanderung, Kampf, Heilsbringung.

Schließlich werden ihm sieben weitere Gefährten angekündigt, die ihn auf seiner Reise zum heiligen Berg begleiten werden. Im folgenden Mittelteil des Filmes werden diese Personen in ihrer jeweiligen Funktion und Bedeutung vorgestellt.

Während im ersten Teil im Kontext zur Figur des Diebes ständig Querverweise und Zitate zur christlichen Religion gezeigt werden, wird im zweiten Teil bei der Darstellung der Siebenergruppe der *mächtigen Diebe*¹²⁴ fast gänzlich darauf verzichtet. Zwar repräsentieren sie mit den Planetenprinzipien auch die diesen zugrunde liegenden antiken Götter, doch ihre Existenzen sind kaum von religiöser, als vielmehr von zeremonieller und funktionaler Wichtigkeit und Auswirkung. Lediglich Isla, die Repräsentantin des Mars und somit Waffenproduzentin, führt skurrile, auf bestimmte Religionen zugeschnittene Spezialwaffen vor.¹²⁵

¹²³ Der Tarotraum im Film enthält verschiedene Darstellungen der großen Arkanen, doch sind immer mehrere Arkanen zu einem Gesamtbild zusammengefasst, sodass die Darstellung der verschiedenen Bilder vielfältig interpretierbar ist. Mehrmals erscheint das Bild des Berges, des Weisen, des Wanderers.

¹²⁴ Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 0:39:59-0:40:04.

¹²⁵ Hier zitiert Jodorowsky wieder Buñuel: im Film *Viridiana* spielt Jorge mit einem Taschenmesser mit Kruzifix-Griff.



Abb. 31: 0:47:56



Abb. 32: 0:47:59

Die Sieben werden in Verbindung zu den Planeten gezeigt, deren Bedeutung sie, astrologisch gesehen, verwirklichen.¹²⁶ Fon, als Vertreter der Venus, führt ein Kaufhaus, in dem er seine Vorstellungen von festgelegter, diktiert und erwerbbarer Schönheit kreiert und vertreibt. Isla produziert Waffen für jede Gruppe und jede vertretene Ideologie. Klen, dessen Zeichen Jupiter ist, ungeliebter Herrscher im eigenen Haus, beherrscht die Kunstszene, indem er sie sexualisiert und missbraucht. Sel, unter dem Zeichen Saturn, legt Kriege fest und konditioniert Kinder mit Kriegsspielzeug auf neu geschaffene Feindbilder. Berg, der Uranier, tritt als Retter finanzieller Desaster auf und saniert Budgets durch Genozide. Axon, dem Neptun zugeordnet, versteht sich als spiritueller Leiter einer Art Militärtruppe. Lut, der Plutonier, der wie ein Verführer und Dompteur erscheint, möchte die privaten Lebensräume der Menschen auf Kantinen und Schlafsärge reduzieren.

Die einzige Ausnahme bildet hier Axon, Repräsentant des Neptun, der als Führer einer paramilitärischen Truppe eine Religion mit sich selbst als Gott kreiert hat, die sehr viel Ähnlichkeit mit der fanatischen Sekte der Skopzen¹²⁷ aufweist. Er schar

¹²⁶ *Venus* steht, astrologisch gesehen, für Ästhetik und den Wunsch nach Vereinigung, aber auch für hochgeschraubte und unerfüllbare Ansprüche sowie für Egozentrik und Ausschließlichkeit. *Mars* bedeutet gelenkte Aggression, aber auch Wachstum und Fruchtbarkeit, ebenso wie Wut, Ärger und unstillbarer Machthunger. *Jupiter* gilt als Erhalter des Lebens, als Optimist, Glücksbringer und (Be)Herrscher der Situation; das Zeichen steht aber auch für Machtmissbrauch und Größenwahn. *Saturn* vertritt Pflicht und Verantwortung, Konzentration und harte Arbeit, aber auch Einschränkung, Unterdrückung und Schmerz. *Uranus* steht einerseits für originelles Denken und Handeln, für den schöpferischen Impuls, der aber andererseits zerstörerische Auswirkungen hat, die geistige Untiefe des Blenders. *Neptun* symbolisiert die Einheit eines Ganzen, den Wunsch nach Hingabe und Auflösung des Ich, aber auch den falschen Propheten, den geistigen Irrtum. *Pluto* bedeutet das Aufbrechen alter Formen, um Platz für Neues zu machen; aber auch unentrinnbares Unheil und absoluten Verlust. Vgl. Howard Sasportas: *Astrologische Häuser und Aszendenten*; München: Droemersch Verlagsgesellschaft 1987; S. 287-504.

¹²⁷ Die *Skopzen* waren eine in Russland verbreitete christliche Sekte, die ab ca. 1775 auftrat und aus den *Chlysten* (einer deutlich weniger fanatischen religiösen Gruppe) hervorgegangen war. Deren Mitglieder wollten die „Fleischlichkeit des Menschseins“ überwinden, um erlöst zu werden. Um dies zu erreichen, propagierten sie absolute Keuschheit und verstümmelten sie sich radikal an ihren Genitalien. Nicht nur Erwachsene - Männer wie Frauen - ließen sich amputieren, auch Kinder bis zu Säuglingen wurden verschnitten. Die Sekte wurde schließlich

eine Anzahl junger Männer um sich, die, auf ihn fixiert, sich von ihm rituell kastrieren lassen. Die abgeschnittenen Hoden werden, mit Rosenblättern bestreut und in Glaskelchen verschlossen, in einem speziellen Sanctuarium aufbewahrt, wo Axon sein heiliges Buch verteilt und mit seinen Soldaten Andachten hält.



Abb. 33: 1:06:32; Der Adept vor seiner rituellen Kastration – das Aufnahme-ritual in Axons Truppe.



Abb. 34: 1:07:45; Axons Hodenkapelle, worin der Neuaufgenommene sein Körperopfer darbringt.

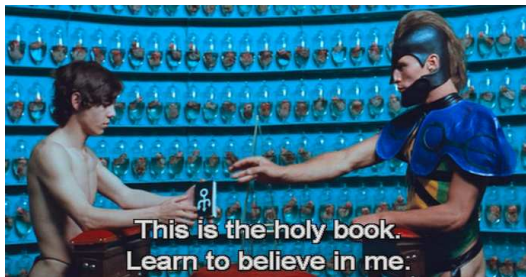


Abb. 35: 1:08:12; Axons Lehre in Buchform: deutlich sieht man das umgedrehte Neptunzeichen.

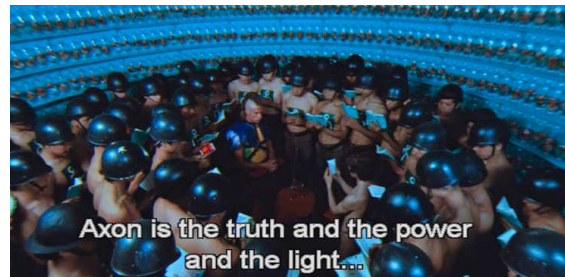


Abb. 36: 1:10:44; Das Gebet in der Gruppe.

Axons Religion ist eine der Vernichtung. Nicht umsonst wird das Neptunzeichen, das seine Banner ziert, verkehrt dargestellt. So, wie er seinen Gläubigen-Soldaten das Weiterleben in eigenen Kindern verwehrt, so sehr stellt er sich gegen das Leben an sich. Buntgekleidete Demonstranten werden misshandelt und umgebracht, das Blut als Lebenszeichen, das symbolhaft in Gestalten von Vögeln und Früchten dargestellt aus den Wunden quillt, wird wütend zertreten. Erst im Angesicht der Zerstörung findet Axon zum Gebet.

verbieten, ihre Mitglieder verfolgt und deportiert bzw. wichen nach Rumänien aus. Vgl. Karl Konrad Grass: *Die russischen Sekten. Die weißen Tauben oder Skopzen nebst Geistlichen Skopzen, Neuskopzen u. a.*; 2. Bd.; Leipzig: Hinrich'sche Buchhandlung 1914, S. 645-652 u. S. 577-583 sowie S. 707-722.



Abb. 37: 1:10:00; Die Früchte, die statt Blut aus dem Körper der getöteten Frau quellen, werden wütend vom unfruchtbaren Soldaten zerstampft.



Abb. 38: 1:10:21; Axon, befriedigt und befriedet angesichts der Toten.

Diese sieben Personen werden, als Übergang zum dritten Teil, mit einem Hubschrauber zum Turm gebracht. Zur deren Verständnis hält der Alchemist einen Vortrag über heilige Berge, wobei er real existierende mit sagenhaften Bergen und Tarotabbildungen mischt.



Abb. 39: 1:16:05; Bild des Fujijama. Er gilt im japanischen Shinto-Glauben als heiliger Berg und wird respektvoll *Fuji-San* genannt.



Abb. 40: 1:16:13; Der Berg wird durch die große Arkane 16 – *Der Turm* repräsentiert. Der Turm, auf französisch *Das Haus Gott* genannt, bedeutet radikale Veränderung, um neues Wissen aufnehmen zu können.¹²⁸

Den zukünftigen Gefährten werden Weg und Ziel erklärt: sie müssen zur einigen Gruppe werden, nur gemeinsam können sie alle Schwierigkeiten überwinden, um schließlich die Gruppe der unsterblichen Weisen zu ersetzen. Das setzt voraus, dass sie sich sukzessive darbringen, damit ihren Egozentrismus aufgeben und Empathie entwickeln. Das erste Opfer, das der Alchemist verlangt, ist das Aufgeben des materiellen Reichtums. In einer gemeinsamen Zeremonie, die aber bereits ritualhaften Charakters ist, verbrennen alle ihr Geld. Danach wird die symbolische

¹²⁸ Vgl. Jodorowsky/Costa: Tarot; S. 237-239.

Aufgabe des Ego verlangt: jeder verbrennt sein Ebenbild. Noch sind die Teilnehmer nicht direkt gefordert, doch leiten diese Handlungen bereits die zukünftigen Rituale, denen sie sich im Folgenden unterziehen müssen, ein.



Abb. 41: 1:18:39; Die *mächtigen Diebe* verbrennen ihr Geld.



Abb. 42: 1:20:45; Die Ebenbilder als Verkörperungen der Egos werden verbrannt.

Wiederum durch einen harten Schnitt eingeführt beginnt der dritte Teil, die Reise zum heiligen Berg, vorerst durch eine idyllisch wirkende Urwaldlandschaft. Alle Pilger sind, bis auf den Alchemisten, erdbraun¹²⁹ und gleich gekleidet, was bereits eine Reduktion ihrer Individualität bedeutet. Sie werden im Zuge der Wanderung vom Alchemisten unterwiesen, müssen aber auch an den initiatorischen Ritualen der Schamanen, denen sie begegnen, teilnehmen, was nicht immer friktionsfrei abläuft. Sie erfahren eine Heilbehandlung und nehmen Pflanzendrogen, müssen sich ihren veränderten Wahrnehmungen stellen und eine Todeserfahrung erdulden. Nach jedem Ritual, das sie durchlaufen, verlieren sie mehr und mehr die Aspekte ihrer zerstörerischen Wesenszüge, gewinnen aber an Aufmerksamkeit, Fürsorge und *Wahrnehmung* dazu. Jodorowsky stellt damit die natürliche Religion, das dem Menschen innewohnende Bedürfnis nach Spiritualität, mit ihren natürlichen Ressourcen, als heilsam und harmonisch den Machtapparaten oktroyierter diktatorischer Religionen gegenüber.

Die verliebte Prostituierte folgt der Gruppe und nimmt heimlich an den Ritualen teil, indem sie sie kopiert, was dem Alchemisten als Einzigem durchaus bewusst ist.

¹²⁹ Die Farbe Braun wird naturgemäß mit der Erde assoziiert, aber auch mit pflügen und eggen, „das Unterste zuoberst kehren“, tot und begraben sein; hier deutet Braun sowohl die Veränderungen an, die stattfinden müssen, als auch, dass etwas Neues daraus erwachsen wird. Vgl. Riedel: *Farben*; S. 145-148.

Obwohl er sie, als einzige Person in seinem Umkreis, weder belehrt noch unterstützt, akzeptiert er, dass sie dieselben Veränderungen durchlebt wie seine Schüler.



Abb. 43: 1:23:52; Schamanistisches Ritual: die Gefährten durchlaufen eine „Pflanzen-Kommunion“,



Abb. 44: 1:24:17; die heimlich folgende Prostituierte nimmt die Reste des Trankes zu sich.



Abb. 45: 1:25:25; Vereinigungsritual: jeder in der Gruppe verspürt dasselbe, die Bewegungen verlaufen synchron.



Abb. 46: 1:28:26; Die Gruppe wird von Schamanen begrüßt, wobei vor allem Trommeln geschlagen werden; die Trommel¹³⁰ gilt als das „Reittier“, als auditive Orientierung des Schamanen bei seinen geistigen Reisen. Dass die Gefährten mit Trommelschlag begrüßt werden, zeigt, dass sie sich schon weit auf dem schamanistischen Weg befinden.

Nach der Urwaldwanderung und dem Durchlaufen der Initiationen gelangt die Gruppe ans Meer, um zur Lotusinsel, dem Ort des Heiligen Berges, überzusetzen. Die Veränderungen der Teilnehmer sind durch deren Kleidung gekennzeichnet, immer noch braun, aber weitaus offener; sie gehen barhäuptig und barfuß.

Am Pier kommt es zu einem weiteren – gedachten – Brotwunder, als der Dieb und die Prostituierte einander begegnen. Der Alchemist verhindert deren Kommunikation, lässt es aber zu, dass die Frau ihnen auch weiterhin folgt.

¹³⁰ [...] Die Schamanen erzählen, dass ihr Trommelrahmen aus dem Holz des kosmischen Baumes gemacht sei. Dadurch ist schon eine Verbindung zwischen Himmel und Erde hergestellt. Beim Trommeln gelangt der Schamane magisch vor diesen Baum. Er wird also in die Mitte der Welt befördert und kann nun in den Himmel steigen.[...] Die Trommel gilt ganz allgemein als Mittel, in die Luft zu fliegen, die Geister zu fangen, in Ekstase zu geraten und die Sinne der Zuhörer mitzureißen.[...]; Ivar Lissner: *Aber Gott war da. Das Wunder Mensch und seine ungelösten Rätsel*; München: Wilhelm Heyne 1960.



Abb. 47: 1:31:31; Die Gruppe erreicht das Meer; wiewohl immer noch braun gekleidet, ist die Kleidung offen, die Gefährten haben sich ihrer Hüte und Schuhe entledigt: sie wurzeln wieder in der Erde und sind offen für geistige Erfahrungen – ein Modell des schamanistischen, des kosmischen Baumes.¹³¹



Abb. 48: 1:31:52; Die Prostituierte holt den Dieb ein, doch noch untersagt der Alchemist den Kontakt.



Abb. 49: 1:32:15; Der Dieb imaginiert ein Brotwunder, das der Alchemist verhindert, indem er die negativen Folgen aufzeigt.

Auch auf dem Schiff kommt es zu Veränderungen: die Gruppe trägt nun grüne¹³² und blaue Kleidungsstücke, und ein weiteres Ritual wird vollzogen: der Dieb muss sich von den negativen Konditionierungen seiner Vergangenheit befreien, die er symbolisch in Form des behinderten Bettlers gebiert und über Bord wirft. Angekommen auf der Lotus-Insel setzen die Gefährten wieder ein Zeichen ihrer wachsenden Einigkeit: sie geben einen weiteren Teil ihrer trennenden Verschiedenheit in Form von Frisuren und Bärten auf und scheren sich die Köpfe kahl. Dann machen sie sich, diesmal komplett blau¹³³ gekleidet, an die Weiterreise, die sie zu einem „Garten der Versuchung“, der *Pantheon Bar*, führt.

¹³¹ Das Bild des Baumes diente nicht nur zur Symbolisierung des Kosmos, sondern war auch ein Sinnbild für Leben, Jugend, Unsterblichkeit und Weisheit. [...] Der Baum wird also dem religiösen Menschen zum Ausdruck für alles Reale und Heilige schlechthin, für alles, was die Götter von Natur besitzen, von den Menschen aber nur wenig Privilegierte [...] erreichen können. In [den] Symbolen des kosmischen Baumes, des Baumes der Unsterblichkeit oder der Erkenntnis finden die religiösen Werte der Vegetation ihren deutlichsten und mächtigsten Ausdruck. [...] Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen der Religion*; Hamburg: Rowohlt 1957, S. 88.

¹³² Grün gilt als Farbe des Ausgleichs, der Ruhe, des Schutzes; aber auch als Signal für neues Leben. Die Gefährten, die braune Hosen, grüne Hemden und blaue Kopftücher tragen, verkörpern damit noch deutlicher den schamanistischen Baum: fest in der Erde wurzelnd, Leben hervorbringend, dem Geistig-Spirituellen aufgeschlossen. Vgl. Riedel: *Farben*; S. 100-105.

¹³³ Das leuchtende Blau, in das die Gruppe nun gekleidet ist, ist ein Zeichen der Transzendenz, der „himmlischen Verbundenheit“. Bis zum Ende der Reise werden die Gefährten diese Kleidung nicht mehr ablegen. Vgl. Ebenda, S. 66-68.



Abb. 50: 1:34:00; Der Dieb wird von den Konditionierungen seiner Vergangenheit befreit.



Abb. 51: 1:35:55; Die Teilnehmer rasieren sich die Köpfe, Unterschiede werden dadurch symbolisch ausgeglichen.

Hier zeigt sich wieder deutlich Jodorowskys Ironie: die *Pantheon Bar* ist ein „Garten der Lüste“, aufgebaut auf einem christlichen Friedhof. Die Statue des Denkers, die den Eingang markiert, wendet dem *Heiligen Berg* den Rücken zu; Die Gäste tanzen auf Gräbern und trinken unter Mausoleen; die Kunststücke, die vorgezeigt werden, erweisen sich als erbärmlicher Schwindel; die Drogen, die teilweise gewaltsam eingeflößt werden, führen statt zu Bewusstseinsweiterung zur völligen Bewusstlosigkeit. Die *Pantheon Bar* ist eine Darstellung von ausweglosem und sinnentleertem Vergnügen und damit ein maskierter Tod, womit aber nicht unbedingt physisches Sterben gemeint ist, sondern der Stillstand des Lebens: es findet keine (Weiter)Entwicklung mehr statt.



Abb. 52: 1:37:11; Die Vergnügen in der *Pantheon Bar* finden auf Gräbern statt: wer hier strandet, findet nur den Tod.

Als Gruppe können die Gefährten den Verlockungen widerstehen und die Schwindeleien demaskieren. Ihrer Einigkeit ist es zu verdanken, dass sie aus dem Lustgarten entkommen können, obwohl sie der Wächter des Einganges mit Drohungen und Versprechungen verfolgt. Erst jetzt besteigen die Wanderer den eigentlichen Berg, auf dem sie Gefahren, wie Steilhänge und Gletschereis,

überwinden, wobei sie die Lehren des Alchemisten und der Schamanen anwenden müssen.



Abb. 53: 1:39:56; Trotz Drohungen und Versprechungen gelingt es der Gruppe, den Lustgarten zu verlassen.



Abb. 54 1:41:35; Die Gruppe besteigt den eigentlichen Berg und kann die Schwierigkeiten gemeinsam und durch Anwendung des Gelernten überwinden.

Eine letzte Prüfung müssen die Teilnehmer noch bestehen. Obwohl sie mittlerweile geschlossen auftreten und ein starkes Gemeinschaftsgefühl füreinander entwickelt haben, nimmt in der Ebene der Furcht und der Visionen, die sie jetzt kurz vor dem Ziel durchqueren, jeder nur seine eigenen Ängste und Begierden wahr. Der Alchemist führt die Gruppe, durch eine gemeinsame Kette geschützt, durch das Grasland, in dem jeder Teilnehmer ausschließlich sein eigenes Unterbewusstes in Gestalt eines Doppelgängers sowohl sieht wie auch hört. Die jeweils gezeigten Bilder kann auch nur jeder für sich selbst deuten. Damit werden die Pilger noch einmal mit ihren ihnen innewohnenden Sehnsüchten und Abgründen konfrontiert, aber auch mit der Tatsache, dass sie nicht davon abhängig sein müssen.



Abb. 55: 1:44:59; Die Hühnerhexe, eine Version der Baba Jaga, und ein Aspekt der Großen Mutter, als männliche Angstvision.



Abb. 56: 1:46:06; Spinnen als Symbol für das unkontrollierbare Unterbewusste: die Angst ausgeliefert zu sein.

Auf einer Anhöhe erblicken die Pilger endlich den Tisch mit den regungslosen Weisen, die sie ersetzen sollen. Während sie darauf zugehen, hält der Alchemist den

geläuterten Dieb zurück und verlangt von ihm, ihn zu opfern. Nach einigem Zögern erfüllt der Dieb die Bitte. Zwar gelingt es ihm nicht, den Alchemisten wirklich zu töten, doch wird er dadurch zu dessen Nachfolger. Gemeinsam mit der ihn liebenden Frau,¹³⁴ die hartnäckig der Gruppe bis zum Schluss gefolgt ist, wird er als Nachfolger und neuer Alchemist zum Turm zurückgeschickt.



Abb. 57: 1:48:28; Das (Selbst)Opfer des Alchemisten wird zum Stellvertreteropfer.



Abb. 58: 1:48:49: Vereinigung des Alchemisten-Nachfolgers mit seiner künftigen Frau.

Die Gefährten, die mittlerweile den Tisch mit den Weisen erreicht haben, fegen diese von den Hockern: sie sind nur Puppen, nur Chimären, bis auf eine, die sich als der Alchemist herausstellt, der einen Narren imitiert, womit er ausdrückt, dass das Ende eines Weges auch wieder sein Anfang ist.

Dann sieht Jodorowsky direkt in die Kamera und lässt diese zurückfahren, der Einbruch der Realität als filmische Realität ist zugleich das Ende des Films.



Abb. 59: 1:50:01; Der Alchemist imitiert hier den Narren – wieder ein Verweis auf das Tarot – der seinerseits den Beginn eines Weges bedeutet.



Abb. 60: 1:51:36; Jodorowsky lässt die Kamera zurückfahren und verweist auf die Unwirklichkeit von Film, aber auch auf die Relativität von Erscheinungen.

¹³⁴ Die zukünftige Gefährtin des Neo-Alchemisten trägt hier Rot, eine Farbe, die auch Berufenheit, Begeisterung und Inspiration sowie das Spenden von Liebe bedeutet. Vgl. Riedel: *Farben*; S. 32-34.

4.2.2. Auditive Inszenierung

In der Einleitung, in der der Alchemist zwei Adeptinnen aufnimmt, wird die Szene durch stilisierte Musik, wie sie in Zen-Ritualen Anwendung findet, untermalt. Die zeremoniellen Bewegungen des Alchemisten sind begleitet von Gongs und Zimbeln, typischen Instrumenten, wie sie für Tempelrituale verwendet werden. Dem folgen ein Kehlkopfgesang, wie er im tibetischen Buddhismus praktiziert würde, sowie Sutra-Rezitationen, die aber gleichzeitig von elektronisch generierten Klängen überlagert werden. Da das Aufnahme-ritual des Alchemisten aus verschiedenen Artefakten zusammengesetzt ist, ist auch die extreme Überlagerung der verschiedenen Musikarten wohlkalkulierte Absicht. Gleichzeitig strukturiert die Musik das Ritual.

Nach einem harten Schnitt hört man Naturgeräusche und Naturlaute: sie schaffen ein neues Setting, worin der Dieb eingeführt wird. Mit dem Erwachen des Diebes werden gleichzeitig kleine Trommeln oder Klangblöcke im Stile südamerikanischer Tonfolgen eingesetzt. Sie beschreiben die Umgebung: die durch die Müllhalde beschädigte Natur, den schwerversehrten Bettler, nackte Indios, die den Dieb in einer Kreuzigungsszene verhöhnen. Das Einsetzen der Flöte¹³⁵ ändert die Szene wieder: sie unterstreicht die Raucherszene zwischen Dieb und Bettler.

Die Straßensituation in der Stadt wird zu Beginn elektronisch-musikalisch untermalt; leicht verzerrte Streicherklänge geben das Zerrbild der sich auflösenden Gesellschaft wieder. Reale Streicher werden zur Akzentuierung der Hinrichtungen und der Lämmerparade eingesetzt, hier auch noch mit Marschritten kombiniert. Die Musik steigert sich immer mehr, bis sie schließlich in die Geräuschkulisse der verstörenden Metropole übergeht.

In der Zirkusszene, die die Eroberung Mexikos darstellt, wird leichte Unterhaltungsmusik verwendet, wie man sie klischeehaft für Mesoamerika typisch darbietet. Schlagwerk und Panflöte, in weiterer Folge Gitarrenklänge und Drumset

¹³⁵ Flötenmusik wird oft mit Rauchritualen konnotiert.

und schließlich ein verzerrtes deutsches Marschlied untermalen die tierische Pantomime, und damit auch die Gegensätze zwischen friedlichen Einheimischen und gierigen Konquistadoren. Der Blutrausch der Eroberer wird wieder von Streicherklängen begleitet, die von einer Explosion schließlich beendet werden.

Ein groß besetztes symphonisches Orchester führt in die Kreuzigungssequenz ein. Die Musik befließt sich einer Monumentalfilmrhetorik, die ganz bewusst, ebenso wie das Bild, an die Sphäre solcher Filme wie *Ben Hur* oder *Quo Vadis?* anknüpft.¹³⁶ In der Trinkszene hört man nur eine sehr zurückhaltende Flöte, begleitet von einem Zupfinstrument. Synthesizerklänge umrahmen den Missbrauch des Diebes und gehen schließlich in Bienensummen über. Dies überschneidend folgen sich immer mehr steigende Schlaginstrumente, die die Wut des erwachten Diebes unterstreichen und in seinem Gebrüll bei der Zerstörung seiner Körperabgüsse untergehen.

Ein Streichorchester mit Schalmeien und Oboen in einem stilisierten Choral á la Bach führt die Prostituiertengruppe in der Kapelle ein, wobei die Lieblichkeit der Musik den Kontrast zwischen einerseits der Schönheit der Frauen und andererseits ihrem brutalen Gewerbe unterstreicht. In der Büsserin-Szene wird der „Bach-Choral“ von Gelächter und Straßengeräuschen gebrochen, die in Tanzmusik übergehen. Es ist die einzige Szene, in der die Musikquelle direkt im Film ersichtlich ist: eine südamerikanische Band spielt Unterhaltungsmusik auf Saiten- und Xylophoninstrumenten.

Die Himmelfahrtsszene der zerstörten Christusfigur wird von einer Trompeten- und Saxophonmusik und von Jazzelementen angereicherten getragenen Musik begleitet, mit südamerikanischen Elementen, die insgesamt sehr an Darius Milhaud¹³⁷ erinnert.

¹³⁶ Vgl. Cooke, Mervin: *A History of Film Music*; Cambridge: University Press 2008, S. 187-188.

¹³⁷ Darius Milhaud (1892 – 1974) ging 1916 als Botschaftssekretär nach Rio de Janeiro. Zurückgekehrt nach Paris komponierte er die Orchester-Fantasie *Le bœuf sur le toit* (*Der Ochse auf dem Dach*) über südamerikanische Motive. Das Ballett *La création du monde* (*Die Erschaffung der Welt*) enthielt auch Jazzelemente. Die hier verwendete Filmmusik ähnelt sehr den Melodien, wie sie für Milhaud in seiner 1920er und 30er Jahre-Phase typisch waren. Milhaud beschäftigte sich immer wieder in einigen seiner Werke mit Südamerika. Vgl. Luigi Fernando Tagliavini: *Darius Milhaud*; in: Friedrich Blume [Hrsg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*; Berlin: Directmedia 2004, Bd. 9, S. 298-304.

Aufgeregtes Geschrei umrahmt den Turm des Alchemisten, das langsam von einem einzigen hohen Synthesizerton¹³⁸ abgelöst wird, während sich der Dieb am Seil hochziehen lässt. Je mehr er sich dem Einstieg nähert, desto höher und intensiver wird der Ton, und es kommen langsam mehrere Instrumente dazu, wie ein Gong oder kleine Handtrommeln, was das Bezwingen des uneinnehmbar scheinenden Gebäudes unterstreicht. Der zusätzlich einsetzende Chor der Kehlkopfsänger steigert die Spannung, während der Dieb auf den Alchemisten zugeht. Der Gesang ist als Loop¹³⁹ geschnitten, zusätzlich erklingen stilisiert Messglöckchen und orientalische Streichinstrumente; das ganze Musikstück erklingt in abgehackter Schnelligkeit, begleitet den angreifenden Dieb und kontrastiert die langsamen und zeremoniellen Bewegungen des Alchemisten.

Den Sieg des Alchemisten begleiten elektronische Klänge, bereichert durch Klavier- und getragene Cellomusik, die eine jüdische Melodie intonieren, gebrochen durch Messglöckchen, und wiederum in Kehlkopfgesang mündend.

Das Verwandlungsritual des Alchemisten wird wieder durch Streicherklänge untermalt, die an Kammermusik¹⁴⁰ erinnern. Während die Klänge deutlich hörbar sind, sitzt die Assistentin des Alchemisten im Labor an einem Cello, ohne es zu spielen. Die Musik arbeitet hier sehr mit Assoziationen und Hörerwartungen.

Im Spiegelkabinett ist der Dieb bereits Schüler des Alchemisten. Holzbläserklänge, vermutlich eine Bassklarinette, unterstreichen die Unterweisungen des Meisters. Im Tarotraum, wo die Abwandlung einer Krönungszeremonie stattfindet, erklingt ein gesummter Chor, der sich immer wieder, kombiniert mit vorderasiatischen

¹³⁸ Es werden generell sehr viel Synthesizerklänge in diesem Film verwendet.

¹³⁹ **Loop** bedeutet in der Musik ein Stück, eine bestimmte Melodie, die zur Schleife geschnitten wurde: immer dasselbe Musikstück wird wiederholt. Es ähnelt einem **Ostinato**, einem bestimmten wiederholten Muster im Bass. Allerdings ist **Ostinato** weitaus bedeutungsschwerer und konstituierender. Ein **Loop** ist eine rein technische Verfahrensweise. Im Gegensatz dazu kann ein **Ostinato** für eine Komposition grundlegend sein und ist daher als außertechnisch zu verstehen. Vgl. 1001 „musikalische“ Fachwörter – das Musik-Fachwortlexikon; <https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E7A6866767879727565722E6E67++/fachwortlexikon/-CSCO-3h--o.htm>, Zugriff: 28.01.2011

¹⁴⁰ Hier spielt Jodorowsky mit Querverweisen. Private Kammermusikabende waren typisch für das Großbürgertum, auch für das jüdische, des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er unterlegt die Filmsequenz mit dem Zitat von Kammermusik, während er sich Gebetsriemen, die jeder männliche gläubige Jude im Gottesdienst trägt, anlegt, um ein alchemistisches Ritual zu vollziehen. Vgl. Helmut Wirth: *Kammermusik*; in: Blume [Hrsg.]: *MGG*; Bd. 7, S. 478ff.

Streichinstrumenten, auf den Grundrhythmus einstimmt. Diese Melodie leitet auch in den nächsten Raum, wo dem Dieb seine künftigen Gefährten vorgestellt werden. Das Schlagen eines Gongs führt zum nächsten Teil des Films: der Vorstellung der sieben mächtigen Diebe.

Eine große Orchesterszene mit Glockenspiel und bewusst einfach inszeniert beschreiben Fon und sein Kaufhaus; und die Melodie erinnert auch an die Kaufhausmusik der 70er Jahre. Dies wechselt zu einer Bläser-, Streicher- und Klavierkombination, was gewollt den Touch simpler Unterhaltungsfilme vermittelt. Ein weiterer Gongschlag¹⁴¹ führt zur nächsten Person.

Islas ebenfalls sehr einfache Melodie wird von einem jazzig angehauchten Saxophon intoniert. Fon und Isla sind Spiegelbildfiguren, musikalisch sind sie geschwisterlich: beide werden durch triviale Unterhaltungsmusik gekennzeichnet. Die Waffen, die Isla erzeugen und testen lässt, werden mit Rockmusik¹⁴² untermalt, vor allem die Religionswaffen.

Klens Melodie ist der Tango, der in der musikalischen Form leichter Unterhaltungsmusik seine täglichen Geschäfte begleitet. Sie wird von Synthesizergeräuschen unterbrochen, dessen Töne einen Maschinenorgasmus darstellen. Auch hier wird ein Instrument gezeigt, diesmal ein Klavier, das in keinerlei Kontext mit der Filmmusik steht.

Marschmusik, vor allem Blechbläser, und Glockenspiel sowie zirkusähnliche Musik weisen auf Sels vorgegebenen Beruf als auch auf ihre Zielgruppe hin. Nach dem Kleiderwechsel ist ihre Melodie ein sehr düsterer Tango mit Walzerelementen. Die Musik des jeweiligen Landes, gegen das ein Krieg geplant wird, unterstreicht die zielgerichtete Waffenproduktion, hier werden Gitarre und Flöte in einer südamerikanischen Weise eingesetzt, die für Peru steht. Die Heldenfanfare unterstreicht zusätzlich die Superheldenfigur, die Aktionen der Kindersoldaten werden von elektronischer Musik illustriert.

¹⁴¹ Nach der Vorstellung einer jeden Person führt ein Gongschlag zur nächsten.

¹⁴² Zu den Elementen der Rockmusik gehört der Protesthabitus. Jodorowsky geht darüber hinaus und legt eine semantische Schiene von der Musik zur Waffe und damit schließlich zum Einsatz von Gewalt. Vgl. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*; Berlin: Directmedia 2000, Bd. 4, S. 56.

Stilisierte pseudoarabische Bauchtanzmusik, Bläser und Streicher, begleitet Berg, dem damit als Mann der Finanzen das Klischee des „reichen Wüstenscheichs“ unterstellt wird. Wenn er zum Präsidenten schreitet, wird er mit überspannten Fanfarenklängen wie ein König und Erlöser begrüßt. Das süßliche Liedchen im Stile spanischer Populärschlager der 70er Jahre, das Bergs Gattin trällert, unterstreicht noch die Diskrepanz zwischen Bergs abgeschotteter Existenz und den grausamen Plänen, die er an der Bevölkerung vollstrecken lässt.

Axon wird von einem Chor umrahmt: seine Soldaten intonieren seinen Namen und werden durch ein Schlagwerk unterstützt. In Axons Hodenkapelle erklingt elektronische Musik, die an das Orgelspiel während eines katholischen Hochamtes erinnert. Verzerrte jubelnde Marschmusik setzt ein, wenn Axon im Kreise seiner Kampfkastraten gegen Demonstranten vorgeht. Das Gemetzel und die Leichenschändungen finden zu den Klängen eines „barock“ gehaltenen Streichquartetts statt.

Lut wird mit einem schnellen Satz dieses Streichquartetts vorgestellt, das wie von einem kleinen Kammerorchester gespielt klingt und einem Divertimento¹⁴³ von Haydn gleicht. In seinem Umgang mit Kunden und Untergebenen wird er von Jazzmelodien begleitet. Die Vorstellung seines Konzeptes erfolgt unter den Beifallgeräuschen der Gäste und typischer Barmusik.

Hubschrauber- und Straßengeräusche leiten in die Filmrealität zurück. Die ankommenden Gefährten werden zu den Klängen elektronischer und Oboenmusik vom schweigenden Alchemisten über den Heiligen Berg unterrichtet. Die Unterweisung des Alchemisten kommt aus dem Off.

Streichinstrumente und Bläser eröffnen das gemeinsame Handeln der Gruppe, das im Augenraum beginnt. Während jeder in einem ersten kollektiven Akt sein Geld verbrennt, gewinnt die Musik, bereichert durch Bongos und Tuben, etwas

¹⁴³ Divertimento bedeutet *musikalische Unterhaltung* und ist ein Musikstück in mehreren Sätzen. Doch unterscheiden sich Divertimenti beträchtlich, da sich deren Ansprüche und musikalische Formen im Laufe der Jahrhunderte ständig verändert haben. Vgl. Hans Engel: *Divertimento, Cassation, Serenade*; in: Blume [Hrsg.]: *MGG*; Bd. 3, S. 597- 606.

Tänzerisches. Der Trommelschlag wird verstärkt beim Brandopfer der Ebenbilder der Teilnehmer.

Naturgeräusche, vor allem Vogelzwitschern leitet die Gruppe auf ihrem Weg zum Berg, eine Panflöte, begleitet von einer einfachen Trommel, setzt ein. Die Melodie erinnert an peruanische Volksmusik und deutet damit auch ein „zurück zur Natur“ an, sie begleitet auch die Tätigkeit des indianischen Heilers.

Beim Kampf des Alchemisten mit Lut findet ein Musikwechsel statt. Gitarre und Englischhorn intonieren ein stilisiert volksmusikalisches Stück. Auch bei den Belehrungen, die der Schamane der Gruppe angedeihen lässt, klingen ähnliche Weisen, diesmal durch Flöten und Schellen.¹⁴⁴

Das Rasten der Gruppe bei einer Schamanin wird von einer sehr sanften Musik begleitet: es findet ein Wechsel statt, Gitarre und Englischhorn kommentieren die gemeinsame Kommunion einer Pflanzenbrühe. Wieder setzen als Volksmusik stilisiert Flöten und Schellen ein, wozu noch Rührtrommeln stoßen. Das Ensemble wird auf eine Flöte reduziert, die eine Tanzweise spielt, während die Gefährten sich ihrer Kleider entledigen und nackt durch eine Wiese streifen.

Trommeln setzen wieder ein, wenn den Gefährten Zeichen der Gemeinsamkeit aufgemalt werden. Je mehr die Gruppe zu einer physischen Einheit wird, desto mehr geht das Flötenspiel in einen mystischen Chor über. Geräusche werden verfremdet; Ameisen rasseln am Boden, ein Käfer stampft mit lautem Widerhall auf einem Blatt. Ein kleiner Stein fällt wie Donner, ein Hund läuft, und man hört den Galopp eines Pferdes. Dann erklingen wieder Schellen und ein summender Chor, der leicht elektronisch verzerrt ist. Diese Klänge erinnern an mikrotonale Kompositionen von György Ligeti.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Stilisiert volksmusikalisches deswegen, weil die Instrumente nicht die der Volksmusik sind. Gitarre und Englischhorn werden aber immer wieder gerne in der Bühnen- und Opernmusik verwendet, um Volksmusikartiges zu assoziieren. Das betrifft vor allem das Englischhorn (zum Beispiel in Richard Wagners *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, wo es anstelle einer Schalmey verwendet wird).

¹⁴⁵ György Ligeti, ungarischer Komponist, 1923 - 2006. In seiner Musik sind nicht mehr die Ereignisse konstitutiv, sondern die Zustände. Draus ergibt sich eine neue Satztechnik: eine Vielzahl von Einzelstimmen wird zu einem komplexen Gewebe verschmolzen. Vgl: Monika Lichtenfeld: *György Ligeti*; in: Blume [Hrsg.]: MGG; Bd. 16, S. 1135-1137.

Flöte und Rührtrommel leiten die Teilnehmer zur nächsten Zeremonie. Eine Oboe, begleitet von Streichern untermalt die Stimmung der einzelnen Protagonisten von Todestrauer zur Auferstehungsfreude. Dann übernimmt die Flöte wieder die musikalische Führungsrolle.

Donner akzentuiert die Jesus-Szene am Pier, in der der Dieb ein imaginäres Brotwunder vollbringt. Die nächste Etappe der Reise findet auf einem Schiff statt, auf dem die Gruppe, begleitet von Oboenklängen, weiteren Unterricht erhält und ein Befreiungsritual begeht. Sowohl Synthesizer als auch Oboe und Fagott begleiten die Szene. Mit dem Ende des Rituals tönen Naturgeräusche, die die Gruppe bis zum Lustgarten auf der Lotusinsel begleiten.

Dort setzt sehr abrupt und jazzig Popmusik¹⁴⁶ ein, und es ist gleichzeitig und verwirrend ein Streichquartett zu sehen, aber dennoch weiterhin nur Popmusik mit Jazzelementen zu hören. Bei einem Drogenexperiment wird die Musik leiser, beim Verlassen des Lustgartens und deren Versuchern verstummt sie gänzlich. Stattdessen vernimmt man wieder Naturgeräusche, während sich die Gefährten an den Aufstieg machen, langsam erklingt monothematisch ein Fagott. Streicher kommen hinzu, die Mehrstimmigkeit wächst. Auf dem Gipfel bricht die Musik ab: nur der Wind ist zu hören. Der letzte Weg durch die Ebene der Illusionen wird wieder von Flöte und Synthesizer begleitet. Naturgeräusche überlagern die Klänge, doch die Musik läuft immer weiter. Die Streichinstrumente klingen seltsam verzerrt, als würde man mit dem Bogenholz über die Saiten streichen,¹⁴⁷ analog zu den verstörenden Bildvisionen, die sich der Gruppe nun präsentieren. Willkürlich angeschlagene Klaviertasten bezeichnen den Goldregen, Trommeln den Hundekampf, geriebene und elektronisch verzerrte Saiten die Hühnerhexe und das Heer der Spinnen - während die Wanderer ihren eigenen Ängsten begegnen, erklingt dennoch das Hauptthema immer fort. Es gleicht einer elektronischen Passacaglia.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Die Musik ähnelt der der Gruppe *Chicago*.

¹⁴⁷ Wird in der neuen Musik des 20. Jahrhunderts oft gemacht.

¹⁴⁸ Die Bezeichnung geht auf das spanische Wort *Passacalle* zurück und bedeutet „auf der Straße herumgehen“, es war somit eine Musik, die auf der Straße gespielt oder gesungen wurde. Es entspricht damit dem deutschen Terminus *Gassenhauer*. Ursprünglich war der Passacalle ein rasches und meist im Dreitakt vorgetragenes Gitarrenstück oder ein Lied mit Gitarrenbegleitung. Aber ab dem 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart gilt die

Dasselbe musikalische Thema wird nun von einer Oboe und einem hohen Fagott übernommen, während der Alchemist seine Schüler entlässt und zu ihrem Ziel sendet. Ein Hahnenschrei beendet jegliche Musik, nur noch von Naturgeräuschen begleitet erreicht die Gruppe den Berggipfel. Dem Brechen der filmischen Realität folgen nur noch die Klänge sich entfernender Schritte, während das Bild in Weiß ausgeblendet wird.

4.2.3. Historische Kontexte

Jodorowsky lässt es in seinem Film nicht an historischen Verweisen fehlen, wobei diese bis in die Gegenwart¹⁴⁹ reichen. Vor allem ist hier einerseits die unverblünte Darstellung der Eroberung Mexikos zu erwähnen, die auf der Basis des katholischen Christentums unendliches Leid über die indigene Bevölkerung brachte und zu einer gesellschaftlichen Hierarchisierung und Verarmung weiter Teile der Bevölkerung führte, die de facto bis heute anhält.

Zum anderen zeigt er die Verquickung von diktatorischen Ideologien, wie von Militär und Klerus, mit dem Selbstverständnis einer (Geld)Adelsschicht und damit verbunden die Verrohung und Auflösung gesellschaftlicher Strukturen.

Als 1519 Hernán Cortéz mit seiner Rotte mittelamerikanischen Boden betrat, traf er auf ein Volk, das ihm von Gesellschaftsstruktur und Religion fremder nichts sein konnte. Einerseits war er beeindruckt von Glanz und Macht des Aztekenreiches,¹⁵⁰ andererseits zögerte er nicht, als *Diener und Ausbreiter der Macht Christi und unseres Königs*, wie er sich selbst nannte, nach mehreren Rückschlägen in Tenochtitlán einzudringen und an die 40.000 Einwohner niederzumetzeln.¹⁵¹ Dies war ihm, der nur über eine vergleichsweise geringe Anzahl von Männern verfügte, lediglich deswegen möglich geworden, weil es von beiden Seiten zu einer völligen und eben

Passacaglia als ganz hohe Kunstform. Hier bezieht sich die Bezeichnung auf zweiteres, da die Musik nach jenem Kompositionsprinzip aufgebaut ist. Vgl: Kurt von Fischer: *Passacaglia*; in: Blume [Hrsg.]: MGG; Bd 10, S. 868ff.

¹⁴⁹ Die Gegenwart der 1970er Jahre.

¹⁵⁰ Vgl. Hernán Cortés: *Die Eroberung Mexikos. Eigenhändige Berichte an Kaiser Karl V. 1520 – 1524*; Tübingen und Basel: Horst Erdmann 1975, S. 97-100.

¹⁵¹ Vgl. Erwin Kräutler: *500 Jahre Lateinamerika – Kein Grund zum Feiern*; Wien: Picus 1992, S. 18-20.

auch religiös begründeten Fehlinterpretation seiner Ankunft gekommen war. Denn Moctezuma hielt die Spanier für jene Nachkommen seines Ahnen, der seine Vorfahren ins Land geführt, sie aber dann verlassen hatte, mit dem Versprechen dereinst wiederzukommen. Cortéz berichtete in seinem zweiten Brief an Karl V. von einer diesbezüglichen Rede Moctezumas:

Aber bis auf den heutigen Tag glauben wir alle, dass ein Nachkomme von ihm dermaleinst wiederkehren wird, um dieses Land zu unterwerfen und sich gehorsam zu machen. Wenn wir bedenken, dass ihr aus der Richtung der aufgehenden Sonne genagt sein und je mehr wir von Eurem gewaltigen und mächtigen Herrn und Kaiser hören, der Euch hierher gesandt hat, so können wir nicht mehr zweifeln, dass er unser rechter Herr ist [...].¹⁵²

Daraus leiteten die Spanier die für sich vorteilhafte Legende von den „wiederkehrenden weißen Göttern ab“,¹⁵³ denn nur durch das zögernde Verhalten Moctezumas, der sich über Herkunft und Motivation der Fremden erst ein klares Bild machen wollte – und damit ein weitaus zivilisierteres Verhalten an den Tag legte als die Spanier – war die Überrumpelung durch Cortéz möglich geworden.¹⁵⁴ Sein Gemetzel bewertete Cortéz als Maßnahme *im Namen des allmächtigen Gottes der Güte*, denn *wenn wir gegen die Götzenverehrer kämpfen, die ja die Feinde Christi sind, kämpfen wir für die Sache Christi*.¹⁵⁵ Und in das eroberte Land, das Cortéz in *Nueva España* umbenannte, bat er per Brief um die Entsendung von Ordensleuten, vor allem Franziskaner und Dominikaner, zur Bekehrung der Indios¹⁵⁶.

Das alte Aztekenreich wurde zu Neu-Spanien, seine Kultur und sein Volk wurden „im Namen Gottes“ faktisch vernichtet: von 25 Millionen Azteken im Jahre 1519 (über)lebten um 1600 nur noch eine Million.¹⁵⁷ Die roten Farbfontänen, die Jodorowsky über seine Stufenpyramidenmodelle gießen lässt, sollen an die Vernichtung eines einst blühenden Gemeinwesens erinnern.

¹⁵² Wolfgang Rieger: *Theorie der religiösen Mischung in Zentral-Mexiko im ersten Jahrhundert nach der Eroberung*; Hohenschäftlarn: Karl Renner Verlag 1986, S. 38-40

¹⁵³ Ebenda, S.40.

¹⁵⁴ Krieg hatte für die Azteken einen sakralen Charakter. Deswegen sahen sie davon ab, nach der ersten Niederlage Cortéz' die Spanier zu vernichten – nach europäischen Begriffen der Kriegstaktik ein schwerer Fehler. Vgl. Ebenda, S. 45-46.

¹⁵⁵ Kräutler: *500 Jahre Lateinamerika*; S. 20.

¹⁵⁶ Dieter Janik/Wolf Lustig [Hrsg.]: *Die spanische Eroberung Amerikas. Akteure, Autoren, Texte*; Frankfurt am Main: Vervuert 1992, S. 43.

¹⁵⁷ Kräutler: *500 Jahre Lateinamerika*; S. 20.

Noch deutlicher werden die mannigfaltigen Militärdiktaturen angesprochen, die das politische Gesicht Lateinamerikas zwei Jahrzehnte lang - von 1965 bis 1985 - dominierten. 1976 wurden nur Mexiko, Venezuela, Kolumbien und Costa Rica *nicht* diktatorisch regiert.¹⁵⁸

Ohne auf die historischen und wirtschaftlichen Ursachen detaillierter einzugehen – die schließlich auch nicht das Thema des Filmes sind – zeigt Jodorowsky äußerst sarkastisch das Militär mit seinen Zeremonien, seiner Verbindung zu einer autoritären Religion, und die Oberschicht, die dieses Konglomerat unterstützt. Damit werden - allerdings indirekt - gesellschaftliche und politische Fakten sehr wohl angesprochen, wie extreme soziale Ungerechtigkeiten, rechtliche Willkür und Terrorherrschaft, die in vielen lateinamerikanischen Ländern bis in die 80er Jahre an der Tagesordnung waren.¹⁵⁹ Indigene Demonstranten, die erschossen werden, während die herausgeputzten Repräsentanten der weißen Oberschicht unbehelligt bleiben, sprechen eine deutliche Bildsprache von hierarchischer Struktur und Menschenverachtung, Rassismus und Machtverteilung. Die ins Chaos versinkende Gesellschaft unter den Marschritten verummter und brutaler Soldaten, die in gestampften Prozessionen Tieropfer um Kirchen tragen, wenn sie nicht gerade Gefangene hinschlachten, ist ein unverblümter Hinweis auf die politischen Zustände in Südamerikas Staaten¹⁶⁰ und der Kirche als systemerhaltender Faktor, als einer Komplizin neokolonialer Mächte,¹⁶¹ die, abhold jeder Veränderung, den Status quo um jeden Preis erhalten wollen. Das Verlangen nach Mitsprache der unteren Klassen an der Entwicklung und Modernisierung und ihre Proteste dagegen ständig übergangen zu werden sollen gebrochen, die Besitzverhältnisse und die Interessen

¹⁵⁸ Vgl. Martina Kaller-Dietrich/David Mayer: *Geschichte Lateinamerikas im 19. Und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick; Militärdiktaturen im Überblick*; aus: www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html
Zugriff :14.03.2011

¹⁵⁹ Vgl. Kaller-Dietrich/Mayer: *Geschichte Lateinamerikas; Entwicklungsdiktaturen in Südamerika*; Ebenda, Zugriff: 14.03.2011

¹⁶⁰ Die gezeigten Untaten sind ja nur ein artifizierter Hinweis auf die Gräueltaten, deren sich die Schergen der Juntas wirklich zuschulden kommen ließen; Menschen wurden verschleppt, gefoltert, ermordet, ganze Familien verschwanden. Es gab geheime Haftzentren und heimliche Bestattungen. Höhere Geistliche waren oft informiert, denn sie lasen im Auftrag der Militärs Messen in den Gefängnissen und nahmen den Gefangenen die Beichte ab; andererseits wurden Geistliche, die sich für die Opfer einsetzten, ebenso wie diese verfolgt und umgebracht. Vgl. Hamburger Institut für Sozialforschung [Hrsg.]: *Nie wieder! Ein Bericht über Entführung, Folter und Mord durch die Militärdiktatur in Argentinien*; Weinheim und Basel: Beltz 1987, S. 17-97 und S. 180-181.

¹⁶¹ Vgl. Kräutler: *500 Jahre Lateinamerika*; S. 59-60.

der Oberschicht - wozu auch die Kirche gehört - aber sollen gewahrt werden¹⁶²; das Militär fungiert somit als der verlängerte Arm des Kapitals. Jodorowsky zeigt mit krassen Bildern diese Zustände auf, etwa, wenn Sel ideologische Kriege plant, um den Waffenhandel anzukurbeln, und sich zu diesem Zwecke mit Militärs aus unterschiedlichsten Staaten bespricht, oder wenn Axon, religionsstiftender (Un)Heilsbringer und Generalsfigur in einer Person, mit seinem Soldaten-Orden eine Blutspur durch die protestierende Bevölkerung zieht.

Die allerchristlichen Heere verschiedener Zeiten und ihre geistlichen und weltlichen Diener werden somit als Zerstörer den Ureinwohnern gegenübergestellt, deren Lebenswillen und Kulturen sie nichts als Tod und Vernichtung brachten, deren Spiritualität und Rituale aber in der Verborgenheit ländlicher und Urwaldregionen erhalten blieben.

4.2.4. Bezüge zur Gegenwart

Da der Film 1973 erschienen ist, ist es problematisch, von Gegenwartsbezügen zu sprechen. Allerdings werden Themen aufgezeigt, die bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren haben.

Jodorowsky weist mit drastischen Bildern sowohl auf die Umweltzerstörung und ihre Folgen als auch auf die großen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Unterschiede innerhalb der Bevölkerung hin, und damit auf Probleme, die nicht nur nicht gelöst wurden, sondern sich teilweise noch verschlimmert haben. Jodorowsky stellt kapitalistische Systeme als mephistophelische¹⁶³ hin (ohne den Herrn in Persona auftreten zu lassen), womit seine Aussagen ziemlich zeitlos werden, denn aus ihnen folgen *Ungerechtigkeit, Arbeitslosigkeit, Entfremdung, Unsicherheit*,

¹⁶² Vgl. Martina Kaller-Dietrich/David Mayer: *Geschichte Lateinamerikas im 19. Und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick; Merkmale und Folgen der Militärdiktaturen*; aus: www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html , Zugriff :14.03.2011

¹⁶³ Mephistophelisch in dem Sinne, dass aus „guten“ Motivationen Übles entsteht, oder, vice versa, dass „böses Streben“ gut geredet wird, bzw. mögliche positive Ergebnisse erwartet werden. Vgl. Jochen Hörisch: *Gott, Geld Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 127-131.

Konjunkturkrisen, Traditionsverlust, Umweltzerstörung, Verelendung.¹⁶⁴ Und er verweist auf die Verflechtungen zwischen ökonomischen und religiösen Sphären, wie es zum Beispiel die Kruzifixhändler praktizieren. Unwillkürlich assoziiert man diese Szene mit den Devotionalienläden diverser Wallfahrtsorte, und, weitergedacht, an die finanziellen Verpflichtungen, die den Gläubigen verschiedenster Richtungen aufgeladen werden, von den wirtschaftlichen Verflechtungen diverser kirchlicher oder sonst religiöser Organisationen ganz zu schweigen, die bis zu brutaler Ausbeutung reichen.¹⁶⁵

Ein weiterer Seitenhieb Jodorowsky richtet sich gegen die Einmischung der Religion in Politik, beziehungsweise der Politisierung religiösen Verständnisses. Zwar zitiert der Regisseur historische Ereignisse oder die damalige politische Gegenwart, nämlich das zumindest Mitläufertum¹⁶⁶ der katholischen Kirche in diversen südamerikanischen Militärdiktaturen, aber die Kernaussage, dass nämlich Vertreter einzelner Religionen massiv in die Politik eingreifen – oder dies zumindest medienwirksam versuchen – und diese oft genug machtvoll zu beeinflussen verstehen, ist bis in die Gegenwart aktuell.¹⁶⁷

Der Mittelteil des Filmes ist gekennzeichnet durch die verschiedenen Formen des sinnersetzenden Konsums, am deutlichsten bei Fon, dem Leiter und zukünftigem Erben eines Kaufhauses, der nicht nur zu Konsum verführt, sondern selbst auch seine Arbeiterinnen „konsumiert“. Islas Waffenhandel ist ebenfalls als Thema durchaus topaktuell, wie auch die inszenierten Kriege Sels oder die verbrecherischen Ideen Bergs als Finanzminister, die auf Kosten der jeweiligen Bevölkerung durchgeführt werden. Obwohl jede Figur in ihrer Funktion einzeln gezeigt wird, ist es ersichtlich, dass sie ohne einander nicht existieren könnten, somit wirtschaftlich

¹⁶⁴ Hörisch: *Gott, Geld Medien*. S. 129.

¹⁶⁵ Vgl. Dietrich Koller: *Geld oder Leben – Vom Umgang mit der Macht des Mammons* (Auszug); aus: www.dekanat-hof.de/meinungdesmonats/meinungokt04.htm, Zugriff: 04.04.2011

¹⁶⁶ Vgl. Margit Susanne Maria Praher: *Chile – Von der Kolonialherrschaft zur Militärdiktatur*; Dipl., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1986, S. 88-93.

¹⁶⁷ Damit sind durchaus nicht nur islamische Staaten gemeint, da im Islam grundsätzlich Staat und Religion nicht getrennt sind, sondern auch sehr westliche Staaten, wie die USA, wo Religion (wieder) einen sehr hohen Stellenwert hat, und areligiöse Politiker in dem wiedererstarkten Konservativismus einen schweren Stand haben. Vgl. Klaus Stüwe: *Politik und Religion in den USA*; aus: *Stimmen der Zeit*, 11/2008, S. 723-733, aus: www.conspiration.de/texte/2008/stuewe.html, Zugriff: 03.04.2011

und auch ideologisch miteinander verbunden und voneinander abhängig sind – ein früher Hinweis auf die Globalisierung von Politik, Handel und Krieg.

Ebenfalls zitiert wird die Esoterik-Welle, die in den 70er Jahren als Gegenentwurf zu den etablierten Religionen speziell bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen großen Anklang fand.

[...]Zehntausende von Jugendlichen [zogen] in das gelobte Land am Ganges, sodaß die Indien-Welle mit ihrer Orientierung am Hinduismus, an Yoga und Meditation eine eigene Prägung zeigte, die sich durch die Berufung auf die mystische Weisheit Buddhas ideologisch vom Christentum als kapitalistische Establishment-Religion absetzte.¹⁶⁸

Diese Art von neuer Freiheit von alltäglichen Zwängen und gesellschaftlichem und ökonomischem Druck wird jedoch von Jodorowsky sehr idealisiert dargestellt. Gleichwohl kehrt die Autorität, der man sich zu entziehen suchte, im religiösen Gewand zurück,¹⁶⁹ hier verkörpert durch die Figur des Alchemisten, der auch vor Gewalt nicht zurückschreckt, um seine Lehren durchzusetzen.¹⁷⁰ Mittlerweile haben sich aus einigen dieser religiösen Bewegungen Massenorganisationen herausgebildet, die ebenso hierarchisch strukturiert sind und in den Bereichen der Glaubensgrundsätze und der Lebensgestaltung weitaus autoritärer agieren als die Glaubensgemeinschaften, die aus eben diesen Gründen verlassen wurden.¹⁷¹

Eingebettet in schamanistische Rituale werden traditionelle Naturheilverfahren gezeigt, die bei indigenen Völkern seit Jahrhunderten angewendet werden und sich mittlerweile auch in der westlichen Welt großer Beliebtheit erfreuen. Jodorowsky

¹⁶⁸ Gerhard Ringshausen: „Religion in den siebziger Jahren: Sehnsüchte, Engagement und Desinteresse“; *Die Kultur der siebziger Jahre*, Hrsg. Werner Faulstich; München: Wilhelm Fink 2004, S. 28.

¹⁶⁹Vgl. Ebenda, S. 30.

¹⁷⁰ Als Lut eine schamanistische Heilbehandlung ablehnt, wird er vom Alchemisten furchtbar verprügelt, sodass er seine Knochenbrüche danach behandeln lassen *muss*. Damit wird einerseits auf die sehr östliche Vorstellung einer Lehrer-Schüler-Konstellation verwiesen, dass der erwählte Lehrer oder Guru bedingungslose Hingabe des Schülers verlangen und auch zu drastischen Mitteln greifen darf, wenn der Schüler nur dadurch lernt, andererseits wird durch die kritiklose Annahme einer solchen Lehre jeglicher Missbrauch ermöglicht. Vgl. Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 1:40:31.

¹⁷¹ Als Beispiele seien die „Gesellschaft für Krishna-Bewusstsein“ genannt, die ihren Mitgliedern sogar das gesamte Privatleben strikt reglementiert, oder „Scientologie“, die Praktiken der Gehirnwäsche anwendet. Vgl. www.uni-protokolle.de/Lexikon/ISKCON.html, Zugriff: 04.04.2011 und Frank Nordhausen: „Ich war ein Täter“; aus: *Berliner Zeitung*, 25. 10. 2005, aus: www.anti-scientologie.ch/zeugnis-handl.htm, Zugriff: 04.04.2011

zeigt noch einen schamanistischen Entwicklungsprozess, der keineswegs unproblematisch ist und verantwortungsvoller Führung bedarf. Doch die Faszination an diversen exotischer Heilpraktiken hat das Angebot seit den 70er Jahren kontinuierlich ansteigen lassen, wobei der geistige Hintergrund derselben mitunter vernachlässigt wird zugunsten einer oft gefährlich unbedenklichen Anwendung.

Nicht jeder Mensch ist religiös oder politisch engagiert, doch jeder wird mit den Auswirkungen politischer und wirtschaftlicher Entscheidungen konfrontiert und muss sich mit Krankheit und Alterungsprozessen, mit emotionalen Verwicklungen, mit unbeantworteten Fragen und mit Einsamkeit auseinandersetzen. Dass Jodorowsky in seinem Film diese Themen angeschnitten hat, die den Menschen generell sein Leben lang beschäftigen, ist aus dem Zeitgeist der 1970er Jahre zu verstehen, verleiht ihm allerdings damit den Aspekt der Aktualität.

4.3. Religiöse Systeme

Die gezeigten Religionen stehen nicht für sich, sondern sind sowohl Teile gesellschaftlicher und politischer Gegebenheiten als auch deren Beschreibung. Auffällig ist, dass Jodorowsky dabei eine persönliche Sympathie-Hierarchie einfließen lässt, die keinesfalls objektiv, dafür aber sehr aussagekräftig ist.

Das Christentum wird verwoben mit staatlicher Gewalt präsentiert, als eine Art totalitäres System, eine *Staatsreligion*, wobei eindeutig keine vom Staat geförderte, sondern vom Staat übernommene Religion gemeint ist: Kirche und Militär sind zu einer offensichtlich hierarchischen und äußerst gewaltbereiten Einheit verschmolzen und beherrschen die Straße. Nur noch eine reiche Oberschicht empfängt gegen Anbetung und Unterwerfung deren Segen. Als eine Religion für das Volk dagegen kann sie ihren Aufgaben nicht mehr nachkommen, da sie zu keiner Kommunikation mehr fähig ist und somit ihre Aufgabe als Heilsbringerin verloren hat.

Demgegenüber werden verschiedene asiatische Religionen angesprochen, die oft nur in einer einzigen Einstellung zitiert werden, wie der hinduistische Asket am Fuße des Alchemistenturmes oder das Judentum, wenn der Alembic angeheizt wird. Das Asketentum ist ein Sinnbild für die Freiheit des Menschen, alles hinter sich lassen zu können, und, weil man nicht mehr von Besitz belastet ist, auch keine Besessenheiten mehr erduldet – ein klarer Hinweis auf den Bewohner des Turmes, der als Alchemist zwar alles umwandeln kann, dieses Wissen aber lediglich als Demonstration anwendet und sich, durch den eingangslosen Turm ausgedrückt, von allzu irdischen Belangen und deren Sorgen zurückgezogen hat; wenn er in seiner Funktion als Lehrer und Meister Tallit und Tefillin trägt, hat er sich rituell an Gott gebunden und kann, wie Rabbi Löw einst dem Golem, seinem Schüler zu neuem Leben verhelfen.

Der Zen-Buddhismus wird besonders hervorgehoben, sowohl in der Gestik des Alchemisten wie in der Meditation der Gruppe, als auch in der Filmmusik. Der Unterricht, den der Dieb erhält, ist ebenfalls eindeutig von Zen-Lehrsätzen beeinflusst. Zen ist ein System der Bewusstwerdung: alle Gedanken sollen konzentriert erfolgen, alle Handlungen mit höchster Aufmerksamkeit durchgeführt werden. Durch die ununterbrochene Meditation soll sich der Mensch beruhigen, *leer* werden; erst durch diese Leere wird man für Erkenntnis offen.¹⁷²

Damit wird die Darstellung des Tarot kombiniert, das zwar keine Religion ist, sondern lediglich eine esoterische Auslegung spezieller Spielkarten, womit der Alchemist aber bestimmte Zen-Übungen unterstützt und Stationen der – möglichen - Entwicklung illustriert.

Sowohl Zen als auch Tarot stehen für den Alchemisten und seine Schüler, und damit außerhalb jeglicher gesellschaftlichen Gruppe.

Für die sieben mächtigen Diebe steht anfänglich die Astrologie: jeder einzelne vertritt ein Planetenprinzip, jeder ist somit im Grunde ein Gott, der völlig auf sich selbst bezogen agiert. Götter praktizieren selbst auch keine Religion, sie begründen höchstens eine, doch ist ihre Existenz trotz ihrer Aktivitäten ewiger Stillstand. Als

¹⁷² Vgl. Peter B. Clarke [Hrsg.]: *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*; Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 162-163.

antike Gottheiten stehen sie zwar außerhalb aller menschlichen Gesetze, was ihre völlige Amoralität zu erklären vermag, doch wird durch ihre destruktiven Handlungen auch ausgesagt, dass ihre Zeit eigentlich vorbei ist.

Erst im Lernprozess, den sie unter der Anleitung des Alchemisten auf sich nehmen, gewinnen sie durch zen-buddhistische Übungen menschliche Eigenschaften; sie geben damit die Distanzen ihrer abgehobenen Sphären auf und treten in die menschliche Gesellschaft ein, womit ihnen Weiterentwicklung ermöglicht wird, stehen aber, wie der Alchemist und der Dieb, außerhalb jeder Hierarchie.

Die natürlichen Religionen, vor allem die verschiedenen Varianten des Schamanismus, und damit verbunden die Therapien der Naturheiler, kennzeichnen die indigene Bevölkerung. Damit wird auch eine Gegenwelt zur städtischen Lebensfeindlichkeit und Brutalität gezeigt, denn die schamanistischen Übungen sind von Fürsorge und Mitgefühl gekennzeichnet, und die eingenommen Substanzen erweitern das Spektrum der Teilnehmer beachtlich.

Schließlich hat jeder der Gruppenmitglieder sehr persönliche Erscheinungen, die die jeweiligen Urängste der Pilger verbildlichen. Jede einzelne dieser Visionen hat „ungeheuerliche“ Züge und ist somit Teil der Reise ins Jenseits, also ebenfalls schamanistisch. Das Ungeheuer zeigt durch seine Gestalt, dass es die Schöpferkraft der Natur in sich trägt. Um diese (wieder)zuerlangen, muss der menschliche Suchende „hinabsteigen“, er muss das tiefer liegende Bewusstsein, den abgespaltenen, verdrängten Teil von sich kontaktieren, um Vollkommenheit und Ausgeglichenheit zu erreichen.¹⁷³ Dies zeigen die Darstellungen von Märchen- und Sagenadaptionen aus verschiedenen Kulturen im letzten Teil des Films.

4.4. Religionsdarstellung als Gesellschaftskritik

Auffallend kritisch ist, wie schon erwähnt, die Darstellung der christlichen Religion, die als gewalttätig und degeneriert gezeigt wird. Wenngleich auch christliche

¹⁷³ Vgl. Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*; Frankfurt am Main: Insel 1999, S. 303.

Gleichnisse verwendet werden, um die Person des Diebes zu akzentuieren – man denke an die zwei Zitate der *Speisung der Fünftausend*¹⁷⁴ – so ist doch insgesamt der Blick auf das Christentum ein negativer: es ist ideologische Rechtfertigung für politische Ziele sowie Vorwand für wirtschaftliche Innovationen, wobei die einzelnen Repräsentanten der Kirche lediglich eigene Interessen verfolgen, im Zuge derer sie sich ganz und gar unchristlich verhalten.

Auch in den Szenen, in denen Ereignisse aus den Evangelien dargestellt werden, verkehren sich deren Bedeutungen in ihre Gegenteile: in der Pieta-Szene wird der Dieb betrunken gemacht, im Brotvermehrungswunder prügeln sich die Kinder um die Wecken, und Christus als Befreier und Erlöser ist auf Erden nicht erwünscht, wie in der parodistische Himmelfahrt der Jesus-Figur gezeigt wird.

Zudem wird das Christentum als Religion der weißen Oberschicht dargestellt, die der indigenen Urbevölkerung aufgezwungen wurde, und es ist somit ein Fremdkörper in der spirituellen Welt und der Gesellschaftskultur der Indios. Jodorowsky geht hier mit seiner Kritik sehr ins Detail und scheut auch vor äußerst skurrilen Ideen nicht zurück, wie Islas Religionswaffen deutlich zeigen.

Ebenso kritisch wird Areligiosität betrachtet, vertreten von den sieben Dieben. Diese sind zwar im Grunde Götter, worauf auch indirekt verwiesen wird, aber als Gott *glaubt* man nicht, man fordert vielmehr Glauben ein, ist aber selbst nicht zu ethischem Verhalten verpflichtet, da man einzuhaltende Regeln selbst kreiert und jederzeit umformulieren kann. Somit können ohne ethische Grundsätze jede Grenze überschritten und jede noch so scheußliche Handlung lediglich vom Kosten-Nutzen-Standpunkt betrachtet werden, was anhand der Ideen und Aktionen der einzelnen Protagonisten verdeutlicht wird.

Völlig unkritisch und als positiver Gegenentwurf werden dagegen die asiatischen Religionen und die schamanistischen Rituale dargestellt. Nun hatten, wie oben schon erwähnt, asiatische Religionen in den 70er Jahren regen Zulauf, während die christlichen Kirchen, die sich mit den liberalen Entwicklungen in der Gesellschaft

¹⁷⁴ Vgl. Mk 6, 30-44. *Die Heilige Schrift*, S. 1397-1398.

schwer taten, immer mehr Mitglieder verloren.¹⁷⁵ So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass Jodorowsky, der ganz offensichtlich von der christlichen Kirche nicht allzu viel hält, Buddhismus und Schamanismus als uneingeschränkt heilsam und harmonisierend bewertet und diesbezüglich keinerlei Kritik einbringt.

Dennoch zeigt er insgesamt die Differenz zwischen kompetenten und inkompetenten Vertretern religiöser Richtungen auf, was diese bewirken, und wie Laien darauf reagieren.¹⁷⁶ Er beschreibt damit den gesellschaftlichen Wandel, der auch vor Religionen nicht Halt macht, denn eine Religion existiert nur durch ihre Gläubigen. Die Frage, ob aber Gläubige - im Sinne von Menschen, die ein Bedürfnis nach Spiritualität haben - auch eines starren religiösen Regelwerks bedürfen, wird von Jodorowsky, der auch in spirituellen Belangen Kreativität und Phantasie als „Werkzeuge“ einsetzt, damit jedenfalls verneint.

5. Anthropologische Zugänge zum Ritual

Die Bezeichnung *Ritual* leitet sich aus dem lateinischen *ritus* ab; seine Bedeutung ist 1. religiöse Satzung, 2. Sitte, 3. Gebrauch.¹⁷⁷ Wird eine Handlung *rite* – dessen Wortbedeutungen kultus- und satzungsgemäß, feierlich, mit den vorgeschriebenen Zeremonien sind¹⁷⁸ – vollzogen, wird damit angezeigt, dass sie in festgelegter Form ausgeführt wird.

Eine andere Ableitung kommt aus dem Sanskritwort *rta*, das entgegen seiner Kürze die *Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit, auf der die normale und deswegen richtige, die normale und deswegen wahre Struktur des kosmischen, weltlichen, menschlichen und rituellen Geschehens beruht*¹⁷⁹ bedeutet.

¹⁷⁵ Vgl. Ringshausen: *Religion in den siebziger Jahren*; S. 24-27.

¹⁷⁶ Vgl. Luhmann: *Religion der Gesellschaft*; S. 257.

¹⁷⁷ *Der kleine Stowasser*, S. 433.

¹⁷⁸ Ebenda.

¹⁷⁹ Vgl. Hans Gerald Hödl: „Ritual (Kult, Opfer, Ritus, Zeremonie)“; *Handbuch Religionswissenschaft: Religionen und ihre zentralen Themen*; Hrsg. Johann Figl; Göttingen: Vandenhoech & Rupprecht 2003, S. 665.

Auffallend ist der damit verbundene Hinweis auf die Wiederholbarkeit einer Handlung, die immer wieder stattfinden kann, da einerseits der Ablauf derselben in ihren Grundzügen über Zeiten und Orte hinweg festgelegt worden ist, und andererseits kleinere Abweichungen oder sukzessive Veränderungen in den Details durchaus akzeptiert werden.

Ein weiteres Merkmal von Ritualen ist, dass sie strukturgebend wirken, unabhängig davon, in welche Ritualtheorien – funktionalistisch, essentialistisch oder formalistisch¹⁸⁰ – sie eingeteilt werden können. Die rituelle Handlung strukturiert somit den Weg zu einer Veränderung, einen Übergang, der als wichtig genug erachtet wird, um aus dem Alltag herausgehoben berücksichtigt zu werden.

Ob ein solcher Übergang rituell begleitet oder negiert wird, liegt in erster Linie in dem kulturellen und sozialen Umfeld des Einzelnen, der sich in einer betreffenden Situation befindet oder befände; wird ein Ritual aber ausgeführt, wird der Ritus¹⁸¹ einem bestimmten Grundtypus folgen, dem Schema des von Van Gennep ausgearbeiteten dreiphasigen Verlaufs von *Trennungsphase*, *Schwellen-* oder *Umwandlungsphase* und *Angliederungsphase*.¹⁸² In der Trennungsphase löst sich eine Person, eine Gruppe, ein Tier, sogar ein Gegenstand aus seiner bisherigen Situation, seinem bisherigen Status oder Lebensabschnitt, in der Schwellenphase erfolgt die Initiation in einen neuen Zustand, neuen Status, in eine neue Gruppe; in der Angliederungsphase kehren der oder die Initiierten aufgrund irreversibler Veränderungen in ein dementsprechendes Leben oder einen veränderten Alltags-Zustand zurück.

Allen Ritualen gemeinsam ist, wie bereits oben erwähnt, dass sie das menschliche Leben strukturieren, indem sie die Bedürfnisse, Befürchtungen und Veränderungen, die in jedem Leben vorkommen, kanalisieren. Rituale sakralisieren nicht nur Veränderungen und Situationen, sie bieten durch ihre festgelegten Formen und mehr

¹⁸⁰ Bezieht sich auf die Einteilung von Axel Michaels: die funktionalistischen Rituale sind nach ihrem Zweck und/oder sozialen Bedeutung eingeteilt, die essentiellen sind auf eine bestimmte ontologische Sphäre festgelegt, der „Ebene des Heiligen“, und die formalistischen, deren Schwerpunkt auf der Struktur des rituellen Handelns liegt. Vgl. Hödl: „Ritual“, S. 667-668.

¹⁸¹ Ritus in der Bedeutung einer *Gesamtheit der Akte einer Einheit ritueller Abläufe*. Vgl. Ebenda, S. 665-666.

¹⁸² Vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*; Frankfurt, New York: Campus 32005, S. 21.

oder minder zeitlichen Wiederholungen auch Sicherheit(en) und Regeln, die bestimmte Richtungen vorgeben und damit das menschliche Leben – wenigstens theoretisch – überschaubarer machen. Wie wichtig Rituale als Orientierungshilfen für die menschliche Sensibilität und Vorstellungskraft sind, ersieht man daraus, dass sie selbst in sehr säkularen Gesellschaften, in denen religiöse und damit vergleichbare Praktiken strikt Privatangelegenheit geworden sind, immer noch Anwendung finden.¹⁸³

5.1. Ritual als Werkzeug der Religion

Die Praktiken der Religionen, zumindest in der Gruppe, werden im Zuge der jeweiligen Rituale ausgeübt. Dabei kommt es nicht auf die oft verschleiern den Namen an, die diesen gegeben, sondern auf die Wirkmächtigkeit, die ihnen zugesprochen werden. Ein typisches Beispiel dafür sind die Sakramente verschiedener christlicher Kirchen,¹⁸⁴ die einen erstaunlich umfassenden Bereich des menschlichen Lebens abdecken. Islam und Judentum kennen eine Fülle von Vorschriften, ohne deren Einhaltung die ausgeführten Gebetsrituale als nicht gültig erachtet werden. Ohne die Durchführung bestimmter Riten können die Wege Buddhas nicht beschritten, die Aufmerksamkeit hinduistischer Götter nicht erreicht werden – das *Werkzeug* der *Ritualtechniken* muss als Voraussetzung zur Erlangung des gewünschten Ergebnisses korrekt eingesetzt werden.

Emotional religiöse Personen, die dennoch keiner bestimmten Religion anhängen und wenige bis keine Rituale ausüben, sind wesentlich ungebundener in ihrer spirituellen Praxis, und unterliegen auch wesentlich weniger diesbezüglichen Repressionen, einfach, weil sie *nicht daran glauben*.¹⁸⁵ Formal gebundene Religionsausübung beinhaltet zwar das indirekte Versprechen der Wirkung des Rituals, es werden aber gleichzeitig dadurch soziale Kontrollen ausgeübt, dass bei

¹⁸³ Vgl. Bell: *Ritual*, S. 135-137.

¹⁸⁴ Allerdings hat nicht jede christliche Richtung gleich viele Sakramente. Die katholische Kirche etwa ist mit sieben Sakramenten reich ausgestattet, manche protestantische Richtungen akzeptieren nur drei.

¹⁸⁵ Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*; S. 29.

Nichteinhaltung der Regeln die Drohung göttliche Strafen, oder, was meist deutlich schlimmere Konsequenzen nach sich zieht, die Verfolgungen weltlicher Gerichte über den Unbotmäßigen niederbrechen. Dies kann so weit gehen, dass die Angst vor Strafe oder gesellschaftlicher Sanktion für das Gemeinschaftsleben bestimmender wird als die Einhaltung religiöser Vorschriften aus ethischen Gründen.¹⁸⁶

Doch welche Form ein Ritual auch annimmt, und welchem Zweck es im Detail auch dient, es gehört zum Instrumentarium der jeweiligen Religion, von deren Warte es betrachtet werden muss. Und so, wie die einzelnen Religionen wertfrei und deswegen als gleichwertig gesehen werden sollten,¹⁸⁷ da sie, von außen betrachtet, lediglich verschiedene geistige Konstrukte sind, kreiert zur Befriedigung der den Menschen innewohnenden spirituellen Bedürfnisse, so sind die angewendeten, vorgeschriebenen oder auch mitunter spontan entstehenden Rituale vorerst nur Werkzeuge, die ihre Wirkungen erst durch die Motivationen, die ihnen zugrunde liegen, entfalten. Ein Ritual *per se* ist niemals gut oder schlecht, hilfreich oder zerstörerisch, befreiend oder einengend; es wird im Rahmen einer bestimmten Religion einfach angewendet, um ein bestimmtes Ergebnis, eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Ob diese, menschlich gesehen, allerdings wirklich sinnvoll, erwünscht oder wohltuend ist, gehört sehr wohl hinterfragt, und damit die religiösen Autoritäten, die diese Rituale selbst anwenden oder verlangen, dass dieses geschieht.¹⁸⁸ Jodorowsky weist in seinem Film immer wieder darauf hin, dass der geistige Hintergrund eines Priesters, Lehrers, Schamanen oder Politikers und ähnlicher Führerfiguren bei der Motivation, ein bestimmtes Ritual anzuwenden, letztlich entscheidend ist.

¹⁸⁶ Vgl. Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*, S. 27.

¹⁸⁷ Vgl. Emile Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S.45-60.

¹⁸⁸ Als Beispiel sei die weibliche Genitalbeschneidung angeführt, die bei allen drei monotheistischen Religionen in Nord- und Zentralafrika vorkommt und teilweise von dortigen Geistlichen vehement verteidigt wird, obwohl sie zu schweren physischen und psychischen Verletzungen und zu lebenslangen Folgeerscheinungen führt. Vgl. www.mtholyoke.edu/acad/intrel/jc.htm, Zugriff: 18.05.2011

5.2. Entwicklung/Ausformung von Ritualen

Die Begriffe *Kult*, *Ritual* und *Ritus* sind bis heute in der Religionswissenschaft nicht einheitlich und einheitlich voneinander abgegrenzt definiert, zum Teil sind sie sogar zu konkurrierenden Begriffen geworden. Die rituelle Dimension einer Religion wird oft als zufällige historische Entwicklung betrachtet, die ihren ursprünglichen Sinn zugunsten der Perfektionierung reiner Form verloren hat. William Robertson Smith¹⁸⁹ entwarf eine am rituellen Handeln orientierte Genealogie der Religion, Edward Burnett Tylor¹⁹⁰ bevorzugte vor dem Mythos den Ritus, da er in ihm eine gemeinschaftsstiftende und – stärkende Funktion sah. Fustel de Coulanges¹⁹¹ sah im Studium der Riten einer Gesellschaft die Möglichkeit, deren Religion verstehen zu lernen. Axel Michaels¹⁹² teilte die Ritualtheorien in psychologische oder soziologische, konfessionalistische oder theologische sowie formalistische ein, Mircea Eliade¹⁹³ vertrat die Theorie, dass Rituale eigene transzendente Sphären schaffen, die nicht auf gesellschaftliche Zustände reduzierbar sind.¹⁹⁴ Ein Ritual ist jedoch sinnvollerweise im Kontext der Gesellschaft und/oder Religion zu sehen, innerhalb derer es stattfindet, ein von allen äußeren Umständen losgelöstes Ritual wird eher selten vorkommen.¹⁹⁵ Ein weiterer Aspekt ist, ob dem Ritual Opfer und Gabe

¹⁸⁹ William Robertson Smith, 1846-1894, war ein schottischer Theologe, der wegen eines Beitrages für die Encyclopaedia Britannica, in dem er die „historische Wahrheit“ der Bibel in Frage stellte, eine Anklage wegen Häresie erhielt. Obwohl er aus seinem Professorenamt entlassen wurde, wurden schließlich die Prinzipien der Bibelkritik bis zum Ende des Jahrhunderts offen diskutiert und akzeptiert. Smith schuf mit der „Religion der Semiten“ ein Standardwerk der vergleichenden Religionswissenschaft. Er war eng befreundet mit James George Frazer. Vgl. www.william-robertson-smith.net/de/d010home.htm, Zugriff: 21.05.2011

¹⁹⁰ Edward Burnett Tylor, 1832-1917, hatte den ersten Lehrstuhl für Anthropologie in Oxford inne. Seine Schwerpunkte lagen in den Bereichen der Mythologie, der Magie und den „primitiven“ Religionen. Vgl. www.newworldencyclopedia.org/entry/Edward_Burnett_Tylor, Zugriff: 21.05.2011

¹⁹¹ Numa Denis Fustel de Coulanges, 1830-1889, war ein Historiker, der politische Institutionen und Eigentumsbegriffe der Antike aus deren religiösen Vorstellungen heraus erklärte. Seine Schriften hatten nachhaltigen Einfluss auf die historischen Wissenschaften, vor allem auf die Bewertung der Rolle der Religionen in den jeweiligen Gesellschaften. Vgl. www.encyclopedia.com/topic/Numa_Denis_Fustel_de_Coulanges.aspx, Zugriff: 21.05.2011

¹⁹² Axel Michaels, geb. 1949, Religionswissenschaftler und Professor für Indologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Vgl. www.sai.uni-heidelberg.de/abt/IND/mitarbeiter/michaels/michaels.php?cv, Zugriff: 21.05.2011

¹⁹³ Mircea Eliade, 1907-1986, Religionswissenschaftler, der auch durch seine phantastischen Erzählungen und Romane bekannt wurde. Vgl. Mircea Eliade: *Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*; Freiburg im Breisgau: Herder 1992.

¹⁹⁴ Vgl. Hödl: „Ritual“, S. 666-667.

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda.

zugrunde liegen, ob es eine regulative Funktion hat, oder ob die Handlung an sich von Bedeutung ist.¹⁹⁶

Im Gegensatz zur einer rein persönlichen Religionsausübung, die eher aufgrund emotional-spirituelle Bedürfnisse erfolgt und deswegen wenig bis gar nicht formal ausgeübt wird, unterliegt die offizielle Ausübung einer Religion bestimmten Regeln und der Kontrolle von deren richtigen Anwendungen. Die *Religion des Glaubens* steht der *Religion der Werke* gegenüber: diese *glaubt* an Regeln, und dass erst deren strikte Einhaltung in bestimmten Situationen, aus bestimmten Gründen und zu bestimmten Zwecken ihre Wirkung entfalten. Dazu fördert das Vorhandensein von Ritualen und deren Ausübung die Bindung des Einzelnen an die Gruppe, und damit auch die Kontrolle des Wohlverhaltens beziehungsweise die Sanktion von Abweichungen oder Fehlern.¹⁹⁷

Die Bereiche, in denen Rituale zur Anwendung kommen, sind mannigfaltig. Neben den bereits erwähnten Übergangsriten gibt es das Spektrum der *Calendrical Rites*¹⁹⁸ (Kalendarische Riten), der *Rites of Exchange and Communion*¹⁹⁹ (Opferriten), der *Rites of Affliction*²⁰⁰ (Riten zur Wende einer Not, einer Krankheit, oder zur Wiederherstellung der gefährdeten Ordnung), ebenso *Feasting, Fasting and Festivals*²⁰¹ (Feiern, Fasten und Feste), sowie *Political Rites*²⁰² (Politische Rituale).

Ein Ritual kann man

als eine Abfolge von religiösen Handlungen verstehen, die zu bestimmten Gelegenheiten in gleicher oder ähnlicher Weise ausgeführt werden, und deren Ablauf durch mündliche oder schriftliche Tradition festgelegt oder kodifiziert ist. Ihr hervorragendes äußeres Merkmal ist im Gebrauch körperlicher Ausdrucksformen, wie Gesten, Tanz, Worte,

¹⁹⁶ Vgl. Hödl: „Ritual“, S. 668.

¹⁹⁷ Vgl. Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 25-31.

¹⁹⁸ Vgl. Catherine Bell: *Ritual. Perspectives and Dimensions*; New York, Oxford: Oxford University Press 1997, S. 102-108.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 108-114.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda, S.115-120.

²⁰¹ Vgl. Ebenda, S. 120-128.

²⁰² Vgl. Ebenda, S.128-135.

*Musik und Gesang zu sehen. Weiters werden in bestimmten Ritualen eigens für den Anlass oder im Verlaufe der Ausführung angefertigte oder bereitgestellte Gegenstände verwendet*²⁰³

Diese Definition ist zwar auf religiöse Rituale beschränkt, gleichzeitig kann man aber auch „profanen“ Ritualen einen „Weiheaspekt“ nicht absprechen. Die Grenzen sind somit fließend, zumal jedes Ritual eine Situation oder Handlung aus dem Alltag heraushebt und eine Veränderung bewirkt. Aber auch die Veränderungen haben ihrerseits wieder regulierende Folgen, sie leiten sowohl in Richtung Stabilität,²⁰⁴ können aber auch in die völlige Auflösung des Bestehenden führen.

Den zerstörten und zerstörenden christlichen Bräuchen werden die vorzugsweise schamanistischen und buddhistischen Rituale entgegengesetzt. Das Aufnahme-ritual der beiden Adeptinnen zu Beginn des Films ist eindeutig buddhistischen Ursprungs, das gemeinschaftliche Rauchen von Dieb und Bettler hat schamanistischen Wurzeln. Im Turm des Alchemisten werden aber auch Rituale nach Notwendigkeit kreiert: die Reinigung und erste Umwandlung des Diebes in einen zukünftigen Erleuchteten geschieht im Zuge alchemistischer Bräuche, in der die jüdische Kabbala mit den verschiedenen alchemistischen Traditionen verknüpft wird, und wobei der Dieb im Verlauf eines Opferrituals nicht nur an der Veredelung einer Substanz mitwirkt, sondern selbst veredelt wird.²⁰⁵ Auch das Verbrennen des Geldes und der Ebenbilder sind Formen traditioneller Opferrituale, wie sie die Geschichte und auch Begräbnisriten²⁰⁶ bis in die Gegenwart kennen.

5.3. Veränderungen durch die Rituale

Die Rituale in *The Holy Mountain* teilen sich in zwei wesentliche Gruppen: die sogenannten positiven Rituale, die heilen, fördern, befreien und eine

²⁰³ Vgl. Hödl: „Ritual“, S. 664.

²⁰⁴ Vgl. Ebenda, S. 670.

²⁰⁵ Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 0:32:20.

²⁰⁶ Bei chinesischen Begräbnisfeierlichkeiten werden neben Weihrauch bis heute Flittergeld und Papierkleidung als Versorgung für die der Ahnen verbrannt.

Weiterentwicklung ermöglichen, und die negativen Rituale,²⁰⁷ die einschränken, verkümmern und brutalisieren, oder die Betroffenen in bestimmten Formen der Unmenschlichkeit verharren lassen. In jeder Gruppe gibt es Opfer und Heilungsrituale sowie solche zur Regelung sozialer Aspekte.

In den drei Teilen des Filmes stellen spezielle Rituale die jeweils signifikanten Veränderungen dar. Die hier eingesetzten Riten sind aus Teilen von Initiationsritualen verschiedener Religionen und esoterischer Richtungen entnommen. Das Lehrer-Schüler-Paar Alchemist und Dieb, die sich sukzessive aufeinander zubewegen, wobei nur der Alchemist vorerst die Situation beherrscht, agieren in den Bereichen rein religiös fundierter Rituale: der Alchemist initiiert Schülerinnen, er segnet den Dieb zum Nachfolger, er veranlasst die Opfer der künftigen Gefährten; der Dieb seinerseits begegnet auf seinen Wanderungen den Ritualen pervertierter christlicher Vorstellungen, die verheerende Auswirkungen sowohl auf die politischen Strukturen als auch auf den Umgang der Menschen miteinander haben, und deren destruktiven Kräften er bis auf weiteres nichts entgegensetzen kann.

Die sieben mächtigen Diebe und ehemaligen Götter kreieren im Zuge ihrer Handlungen – und damit der ihnen eigentlich innewohnenden Eigenschaften – durchaus sehr weltliche Rituale, die auf sie selbst und ihre Funktionen zugeschnitten sind. Ihre Leben sind von Zeremonien und von Schwellenzuständen, die sie ständig für ihre Umwelt festlegen, bestimmt. Obgleich sie damit auffallend oft das Leben und die Lebenssituationen ihrer Mitmenschen verändern, herrscht in ihren persönlichen Existenzen nur Stillstand und Gleichförmigkeit; kein neuer Einfall, keine skurrile oder überraschende Idee, seien diese noch so grausam, töricht oder umwälzend, können an der ausweglosen Leblosgkeit der eigenen Lebensumstände etwas ändern.

²⁰⁷ Mit der Einteilung „positiv – negativ“ sind hier die Auswirkungen der Rituale gemeint, nicht die Einteilung nach Durkheim, der mit negativen Riten Askeserituale und mit positiven Riten Opferrituale bezeichnet. Vgl. Durkheim: *Die elementaren Formen*; S. 405ff. und 443ff.

Das Zusammentreffen und -wachsen der gesamten Gruppe ist von Opfer- und Heilungsritualen gekennzeichnet, deren religiöse Ursprünge erahnbar, aber nicht mehr genau festgelegt sind. Den hier vorkommenden Opfer-, Heilungs- und Umwandlungsriten widmet Jodorowsky die meiste Aufmerksamkeit, sie werden am ausführlichsten gezeigt und damit auch erklärt.²⁰⁸ Jedes Detail der Veränderungen, die die Protagonisten erfahren, wird sowohl visuell als auch auditiv dem Betrachter zugänglich gemacht, sodass die Veränderungen nachvollziehbar sind. Im dritten Teil sind die Rituale eindeutig positiv angelegt, wenngleich manches Ritual die Teilnehmer bis an deren Grenzen zwingt. Die kathartischen und damit schmerzhaften Prozesse werden als notwendig dargestellt, da jede rituelle Übung auf die vorhergehende aufbaut. Die ultimative Veränderung durch rituelle Übungen ist schließlich, dass man ihrer nicht mehr bedarf.

5.3.1. Die Veränderung der Protagonisten

Da *The Holy Mountain* die Filmerzählung einer Suche nach befreiender Macht und Erlösung ist, sind Veränderungen und Verwandlungen ein Grundtenor des Films. Allerdings betreffen diese Veränderungen sehr oft nicht die Protagonisten, beziehungsweise werden von diesen zwar in die Wege geleitet, sie selbst werden dann aber nicht davon berührt. Die einzige Figur, die in allen drei Teilen Verwandlungen erfährt, ist der Dieb, der auf seinen Wanderungen ständigen Wechseln seiner Wahrnehmung unterliegt, und auch immer unterschiedlich wahrgenommen wird. Auf seinen Wegen durch die Stadt, die ein zutiefst verstörendes Labyrinth ist, wird der Dieb mit Schwellensituationen konfrontiert, die ihn zwar äußerlich deutlich verändern, seine triste Existenz aber erhärtet. Die Modifizierungen, die dem Dieb angetan werden, dienen nur der Belustigung oder der Kommerzialisierung zugunsten anderer; sie sind, wie so oft, ein Hinweis darauf,

²⁰⁸ Jodorowsky hat weitaus mehr Ritualszenen für den Film gedreht, als dann schließlich für den Endschnitt verwendet wurden. In den „Deleted Scenes“ finden sich ein Sesshin, ein Planetentanz und ein Pflanzenritual, dass der Gruppe von einer offensichtlich realen Schamanin gezeigt wurde; dies konnte dann nicht verwendet werden, weil der Hauptdarsteller (der „Dieb“) unter Drogen stand, und, wie Jodorowsky es ausdrückte, „nur Blödsinn machte“. Vgl. Jodorowsky: *The Holy Mountain*; Deleted Scenes.

dass eine Verbesserung der Geistes- und Lebensumstände durch den Einsatz einer etablierten Religion weder möglich ist noch gewünscht wird.

Dennoch wird der Dieb, wenn auch von deren Seite eher ungewollt, durch die Devotionalienhändlergruppe in eine reale Erlöserfigur verwandelt, womit er Eigenschaften erwirbt – von denen er vorerst auch noch nichts bemerkt – die ihn zu einem Anziehungspunkt für seine Mitmenschen werden lassen: inmitten aller stattfindenden Gewalttätigkeiten geschieht ihm, dem Besitzlosen und Nackten, keine Verletzung, die Prostituierten etwa lassen ihre Freier stehen und folgen ihm, wohin er auch geht. Er kann trotz Militärwachen ungehindert den Turm des Alchemisten erklettern, und er wird nicht nur als Schüler angenommen, es wird ihm im Zuge des Weiherituals die zukünftige Meisterschaft geradezu versprochen. Er ist die Figur, die alle Stationen der großen Arkanen des Tarot durchläuft, was in komprimierter Form auch im Tarotraum gezeigt wird. Und im Unterschied zu seinen Gefährten wird er als Alchemisten-Nachfolger und mit der Aufgabe, als Heilsbringer zu wirken, wieder zurückgeschickt.

Der Alchemist wiederum ist die einzige Figur, die keine Veränderung erfährt. Er ist der Initiator der positiven Rituale und leitet die Gruppe, und gelegentlich nimmt er auch an den Ritualen der indianischen Schamanen teil, doch nur, um, diese seinen Schülern zu erklären. Er selbst bedarf der Entwicklungen nicht, die bei den Gefährten hervorzurufen und voranzutreiben er sich zur Aufgabe gemacht hat. Im Zuge der Reise behandelt er die Gruppenmitglieder gleich, doch ist es ersichtlich, dass die Gefährten lediglich die Mit-Schüler des Diebes sind, der bestimmte Aufgaben als einziger gestellt bekommt.²⁰⁹ Der Alchemist hat alle notwendigen Veränderungen bereits durchlaufen, in seinem Leben herrscht Stillstand, doch ist dies die Ruhe der Ausgeglichenheit, der Harmonie. Seine Aktionen sind letztlich Hilfeleistungen.

²⁰⁹ Der Dieb ist als einziger fähig, Wunder zu vollbringen, er muss auch als einziger die „Last der Vergangenheit“ buchstäblich über Bord werfen, von ihm wird verlangt, den Alchemisten zu opfern, ihm wird lebenslanges Lernen und Heilen aufgetragen. Seinen Gefährten dagegen wird das Ende ihres Weges lediglich als neuer Anfang angeboten.

Die sieben mächtigen Diebe wechseln im Zuge der Ereignisse ihre Positionen. Sind sie im zweiten Teil noch die Beherrscher und Akteure ihrer jeweiligen Welten, so überlassen sie sich beim Betreten des Turmes völlig der Leitung und Autorität des Alchemisten. In ihren höchst eigenen Bereichen dominieren sie alles Geschehen, ohne selbst davon betroffen zu sein; sie sind im eigentlichen Wortsinn unmenschlich, denn als archaische Götter lenken sie zwar die Ereignisse, sind aber nicht Teil davon. Trotz aller Mühen sind ihnen menschliche Empfindungen verschlossen, und damit auch die damit verbundenen Entwicklungsmöglichkeiten. Die Versuche, Intensität durch Missbrauch und Grausamkeit zu erfahren, sind zutiefst unbefriedigend und ändern nichts an der statischen Leere ihrer Existenzen, die sich auch durch immensen Reichtum nicht überdecken lässt: wie viele Kinder Fon auch mit seinen Verkäuferinnen zeugt, er kann für keine etwas empfinden; die Kriege, die Sel auslöst, bleiben immer gleich sinnlos vernichtend; so viele Kampfkastraten Axon auch um sich sammelt, er kann mit ihnen weder etwas schützen noch erschaffen; die auf Schlafsärge reduzierten Wohneinheiten Luts machen ihn äußerst wohlhabend und restlos einsam; Klen, der aus Liebeskonzepten Kunstobjekte ableitet, wird von seiner Familie verabscheut; sie alle sind in einer Spirale von Selbstbezogenheit hilflos gefangen.

Im dritten Teil geben sie die Kontrollen erst über ihre Imperien, dann über sich selber auf. Sie überlassen sich den Forderungen des Alchemisten, der seine Weisungen mitunter recht drastisch durchzusetzen weiß. Zwar kommen sie noch als Repräsentanten von Macht und Reichtum in den Turm, doch bereits dort entsagen sie in einem Akt des Opfers und der Selbstaufgabe einem Teil ihrer Individualität: ihre Vermögen und ihre Abbilder verbrennen sie, sie kleiden sich einheitlich und verlassen den für sie luxuriösen urbanen Raum. Ihre Wanderung durch ländliches Gebiet und Urwald führt sie zu verschiedenen Schamanen und Heilern, deren Rituale sie wieder empathisch werden lassen, sie *vermenschlichen*. Wiedererlernte Gefühlsäußerungen, wie Lachen und Weinen, Gesten der Freundschaft, der Fürsorge und des Mitgefühls lassen die Reisenden reifen; durch die Opfer- und Heilrituale werden sie wieder zu Geschöpfen, die *am Leben teilnehmen*. Je offener der Umgang der Protagonisten miteinander ist, je mehr sie wahrnehmen und erlernen, desto

geringer werden ihre optischen Unterschiede. Die Individualität verlegt sich vom äußeren Statement in verborgene persönliche Vielschichtigkeit, die nicht mehr bewiesen werden muss.

So spontan, wie sich der Dieb zur Veränderung entscheidet, worauf der Alchemist dann sein Ritual kreiert, werden auch die schamanistischen Riten eingesetzt. Es handelt sich hier vor allem um Heilungsrituale, die bei jedem einzelnen individuell angewendet werden müssen. Zwar stehen die Grundlagen der jeweiligen Rituale fest, aber da jeder der Teilnehmer unterschiedliche Probleme zu bewältigen hat, kommen auch unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten zur Anwendung, somit werden traditionelle Heilverfahren mit neu erfundenen Ideen vermischt. Die schamanistischen Rituale wirken als Zeremonien nach außen hin einfach, wenngleich sie eine immense innere Wirkung entfalten, die wiederum zu rituellen Verhaltensweisen führen.²¹⁰ Je weiter die Gefährten auf ihrem Weg voranschreiten, desto bereitwilliger sind sie, die zeremoniellen Verhaltensweisen ihrer früherer Lebensentwürfe im Zuge von Opferritualen von sich zu streifen: ihre Opfer werden zu Verzichtshandlungen, die individuellen Kräfte und Fähigkeiten werden zugunsten der Gemeinschaft kanalisiert.²¹¹ Je mehr sie die Lehren, die sie durch die Heil- und Opferriten verinnerlicht haben, anwenden können, desto freier werden sie von den Zeremonien des Alltags.

In der Ebene der Visionen wird jeder nochmals mit den eigenen Ängsten und Abgründen konfrontiert – und jeder ist in der Begegnung mit den eigenen Erscheinungen auf sich allein gestellt –, doch sie sind dazu da, um angenommen zu werden. Die demonstrative, gefährliche und destruktive Individualität der Macht wurde auf der Pilgerfahrt zu Formen des Mitgefühls und der Kreativität transzendiert. Dadurch wird den ehemals mächtigen Dieben Neuanfänge als Menschen und wieder Entwicklung ermöglicht.

Am Ziel ihrer Reise angelangt müssen sie erkennen, dass der Zweck der ihnen auferlegten Rituale letztlich nur die Befreiung von ritualähnlichen Zwängen war.

²¹⁰ Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 1:29:45; 1:31:10.

²¹¹ Hödl: „Ritual“; S 668-669.

Die liebende Prostituierte schließlich ist die einzige, die sich aus sich selbst heraus zu verwandeln vermag. Sie hat nicht nur keinerlei Unterstützung, sie wird teilweise sogar auf Distanz gehalten. Der Alchemist ist sich zwar ihrer Bedeutung bewusst, weswegen er sie auch nicht daran hindert, der Gruppe zu folgen, doch bevor er den Liebenden gestattet zusammenzukommen, muss der Dieb erst die notwendigen Reifegrade erreichen. Die ihm folgende Frau scheint vieles, was die Gruppe erst lernen muss, bereits verinnerlicht zu haben; ein Zeichen dafür ist der Affe, der, wie die letzten Visionen der Pilger, ein Symbol für Unterbewusstes und dessen Schöpfungskraft ist und die Frau ständig begleitet. Der Affe ist der Antagonist zum verkrüppelten Bettler des Diebes, der eine Zeitlang dessen Begleiter ist, dann aber als Symbol einer negativen Vergangenheit verstoßen wird. Der Affe dagegen ist die geliebte und angenommene Tiernatur, die der Frau hilft, den schweren Weg auf den heiligen Berg zu bewältigen, und die Rituale, die sie alleine absolvieren muss, zu überstehen. Sie wird somit als vollständiger Mensch mit dem Dieb vereint, als jemand, der sein Unter- und Unbewusstes in sich bereits integriert hat und angstfrei und voll Zuversicht in die Zukunft sehen kann.

5.3.2. Die Veränderung der Umgebung der Protagonisten

Die jeweilige Umgebung ist vor allem eine bildliche Beschreibung, in welchem geistigem Zustand sich der einzelne Protagonist befindet, und welche mundanen Folgen dieser für die entsprechende Person und folglich für seine Umwelt hat. Jodorowsky zeigt weniger die Veränderung eines Ortes – solche werden natürlich angedeutet, wobei zum Beispiel Kriegshandlungen deutlich andere Auswirkungen auf ein Stadtviertel haben als etwa eine Zirkusvorstellung – als vielmehr den Wechsel von einem Stadtgebiet oder einer Landschaft zu einer anderen. Die einzelnen Wohn-, Lebens- und Arbeitsbereiche spiegeln den Entwicklungsverlauf der künftigen Gefährten wider, und auch, dass Veränderungen letztlich nur durch radikale Wechsel erfolgen können: *Fort schreiten* ist hier wörtlich zu verstehen. Den offensichtlichen äußeren Ortswechseln stehen die persönlichen Wahrnehmungen gegenüber, die im Zuge der geistigen Veränderungen zu einer verfremdeten bis

visionären Betrachtung der Umwelt führt. Auch hier ist eine Reduktion vonnöten, um eine Steigerung der Aufmerksamkeit zu erreichen: die Fülle an Eindrücken – im Falle des Diebes –, der erdrückende Luxus der sieben mächtigen Ex-Götter muss zugunsten von Konzentration auf singuläre Empfindungen oder auf im Grunde simple und unauffällige Ereignisse, wie auf einen fallenden Stein oder einen kriechenden Käfer, aufgegeben werden.

Der Dieb ist als Obdach- und Heimatloser ständigen Ortswechseln unterworfen; doch dies allein trägt nicht zur Verbesserung seiner Situation bei: er wandert aus einer Müllhalde zu Steinbrüchen und verfallenen Häusern, Lagerräumen, Kirchenruinen und durch verwahrloste Straßen. Symbolisch betrachtet bewegt er sich dabei ständig auf einer Ebene, kann sich also nicht aus dieser trostlosen Situation befreien. Dies ändert sich allerdings sofort, als er den Turm des Alchemisten erklettert, und damit in jeder Hinsicht einen höheren Bereich erlangt. Der *Überblick*, der ihm hierin gewährt wird, ermöglicht es ihm überhaupt erst, den Wunsch nach Veränderung und Entwicklung in sich selbst zu entdecken.

Ähnlich ergeht es den mächtigen Dieben: wenngleich sie auf der Ebene großen Wohlstandes ein materiell mehr als abgesichertes Dasein führen, können auch sie sich nicht aus ihren monotonen Lebensrhythmen befreien. Sie verschanzen sich hinter abgestuften und abstufenden Zeremonien, abgestimmt auf ihre Räume, und, um ihre Mitarbeiter und Familien in Abhängigkeit zu halten. Jeder einzelne bewegt sich nur in seinem jeweiligen Umfeld, in dem er oder sie die Situation beherrscht. Fon verlässt sein Kaufhaus nie, Klen fährt nur zwischen seinem Palais und seiner Fabrik hin und her; Axons Bereich ist seine Kapelle und die Straße; Isla und Sel haben ausschließlich mit Militärs und damit in Waffenfabriken und Kasernen zu tun. Sie alle wechseln ihr Umfeld ebenfalls erst, als sie Schüler des Alchemisten werden, des Wanderers zwischen den Welten, und sich im Turm auf eine Pilgerreise vorbereiten.

Parallel zum Ortswechsel findet auch ein Wechsel der Wahrnehmung statt. Die Übungen, die der Alchemist anfänglich seinen Schülern aufzwingt, bewirken, dass

die Teilnehmer ihre Aufmerksamkeit und Konzentrationsfähigkeit steigern, und dass sie ihre Umwelt immer intensiver erleben. Ein fallender Stein ist nicht mehr nur ein fallender Stein – auch der Nachhall bleibt im Gedächtnis. Eine leuchtende Farbe betäubt nicht nur das Auge – die Farbe selbst gerät zum Klang. Die ständig wechselnde Natur ist nicht mehr Material zur Ausbeutung, sie ist Schöpfung und Schöpferkraft in einem, und nach dieser Erkenntnis gelingt es, aus Lehm Leben zu erschaffen. So sehr die Pilger auf ihrer Reise immer mehr wahrnehmen, so geringer werden für sie trennende Unterschiede; immer mehr wird die Natur Teil ihrer selbst. Durch die Hingabe, die sie praktizieren, können sie sowohl gefährliche Situationen überwinden als auch Schwindel und Betrug, wie etwa in der Pantheon-Bar, durchschauen. Hier begegnen die Gefährten noch ein letztes Mal einem Vertreter ihres früheren Selbst, dem „Bergebezwinger“, der zwar jedes Gemäuer und auch jeden Stein waagrecht zu durchlaufen vermag, und dies als einzigartige Fähigkeit darstellt, aber zu keinem Aufstieg fähig ist.

Einer ständig wechselnden Umgebung, ursprünglich als gefährlich und als Bedrohung wahrgenommen und deswegen auf Distanz gehalten oder durch Unterdrückungsmechanismen bekämpft, wird nun offen und vorurteilslos begegnet. Die Natur und ihre Erscheinungsformen in all ihrer Ambivalenz ist für die Protagonisten auch jetzt nicht weniger riskant und unberechenbar, als sie es vor deren Reise gewesen war; doch der Blick darauf hat sich verändert: als Teil eines unkontrollierbaren Lebensaspektes wird sie akzeptiert.

Die Prostituierte schließlich ist wiederum diejenige, die die Ortswechsel nur am Rande wahrnimmt. Sie ist hat sich vollkommen auf den Dieb und damit auf ihre Liebe konzentriert, und die räumlichen und klimatischen Veränderungen sind für sie nur *Erscheinungen am Wegesrand*, unveränderlich ist für sie der Weg, dem sie folgt. Da sie alle Phänomene, denen sie begegnet, gleich wertfrei und als Selbstverständlichkeit betrachtet, hat sie wesentlich weniger innere Widerstände als die Reisegefährten zu überwinden. Auch für sie ist es keinesfalls leicht, den Aufstieg auf den Berg zu bewältigen, aber sie hat ihr Ziel dermaßen unbeirrbar vor Augen, dass sie keinen Augenblick zweifelt oder Furcht empfindet. Die für sie relevante

Veränderung ist die Vereinigung mit dem Geliebten, und nur der Raum, in dem solches stattfindet, ist für sie letztlich bestimmend. Die vielen Orts- und Wahrnehmungswechsel bis dahin sind für sie lediglich zu überwindende Hindernisse, aber sonst von keinerlei Bedeutung.

5.4. Das abgekoppelte Ritual

*Jede rituelle Handlung hat ein göttliches Modell, ein Urbild.*²¹² Für die dargestellten Rituale, Bilddarstellungen²¹³ und Zeremonien des ersten Teils, die vor allem christlichen Ursprungs, wenn auch höhnisch pervertiert sind, und die Praktiken des dritten Teils, die hauptsächlich im Schamanismus wurzeln, wie auch für die alchemistischen Bräuche werden deren religiösen Ursprünge aufgezeigt.

Dem gegenüber steht der zweite Teil, dessen Rituale auf der Egozentrik der sieben Diebe beruhen, die auf der rein mundanen Ebene wirken. Zwar könnte man auch in diesen Praktiken religiöse Ursprünge vermuten, da ihre Initiatoren, wie schon erwähnt, zwar ehemalige Götter sind und auch noch lange nicht dem Durchschnittsmenschen vergleichbar, aber mittlerweile ihrer Göttlichkeit längst entkleidet stellen sie nur noch Kreaturen der Macht dar. Aufgrund dessen wahren sie einerseits Distanz zu ihren jeweiligen Untergebenen, Mitarbeitern und sogar teilweise zu ihren Familien – so sie welche haben –, und setzen andererseits ihre Ziele mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln durch, aber die dazu angewendeten Methoden gehen weit über Zeremonien oder politische Manipulationen²¹⁴ hinaus, da sie trotz ihrer spirituellen Leere irreversible Veränderungen bewirken. Sie sind von allen religiösen Inhalten abgekoppelte Rituale, die durch die strikte Einhaltung einer strengen Form der Durchführung an Relevanz gewinnen.

²¹² Mircea Eliade: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*; Frankfurt am Main: Insel 1984, S. 34.

²¹³ Damit sind vor allem die Szenen mit der Devotionalienhändlergruppe gemeint, die mit dem Dieb Bilder aus der christlichen Ikonographie darstellen, aber deren Sinn komplett umkehren.

²¹⁴ Wobei erwähnt werden muss, dass politische Manipulationen definitiv religiöse Aspekte gewinnen können, wie es zum Beispiel im Nationalsozialismus der Fall gewesen ist. Vgl. Karow, Yvonne: *Deutsches Opfer. Kultische Selbstausslöschung auf den Reichsparteitagen der NSDAP*; Berlin: Akademie Verlag 1997.

Selbst innerhalb von Religionen existieren Rituale, die faktisch keinerlei religiösen Inhalt mehr aufweisen, und die oft von orthodoxen Gläubigen eingehalten werden, obwohl weder Logik oder auch nur durchschnittliche Vernunft irgendwelchen Sinn in deren Durchführung erkennen können. Im Alten Testament wird der Frau geboten, sich während ihrer *rituellen Unreinheit* zu isolieren²¹⁵, im Judentum dürfen Esel und Pferd nicht zusammengespant,²¹⁶ Hanf und Leinen dürfen in der Kleidung nicht vermischt werden.²¹⁷ In so gut wie jeder Religion gibt es Nahrungsverbote, speziell für die Geistlichkeit, ohne dass ein direkter Bezug zur Göttlichkeit damit verbunden oder erkennbar wäre.²¹⁸ Doch gibt es nicht nur Verbotsriten, auch aktive Riten sind längst weit entfernt von den einst gedachten göttlichen Kräften, etwa, wenn indianische Schamanen sich um Regen bemühen oder Stammesfeste zur Stärkung der Gemeinschaft organisieren.²¹⁹ Diese Riten funktionieren an jeder Göttervorstellung vorbei, da ihnen Wirkmächtigkeit aufgrund genauester Einhaltung der Formen zugeschrieben wird: letztlich zählt nur das Ergebnis der rituellen Handlung.²²⁰

Fon begründet einen Schönheitskult, der den Menschen hinter Schminke und Maske lebenslänglich verschwinden lässt; die Umwandlung von alterndem Menschen zur alterslosen Puppe hat stark rituelle Züge. Ebenso ritualisiert ist das Leben von Fon selbst: sein täglicher Arbeitsablauf, seine Wahl einer Frau und sein Sexualleben, der Umgang mit seinem Harem und den Kindern, all das spielt sich innerhalb festgelegter Formen ab, die – als Erfolgsgarantie – strikt eingehalten werden. Isla und Klen haben ähnlich strukturierte Tagesabläufe, die Riten und Zeremonien, mit denen sie sich umgeben, sind genauestens auf sie abgestimmt und beherrschen das Leben der Menschen in ihren jeweiligen Einflussphären. Sel erschafft ständig neue Feindbilder-Ideologien mit den entsprechenden Kriegsritualen, um ihren zukünftigen Kriegen geistige Fundamente zu geben, Berg verkauft seine projizierten Massenmorde als notwendige Opfer, die zum Wohle aller gebracht

²¹⁵ Lev 12, 2; *Die Heilige Schrift*; S. 144.

²¹⁶ Dtn 22, 10; Ebenda, S. 257.

²¹⁷ Dtn 22, 11; Ebenda.

²¹⁸ Vgl. Durkheim: *Die elementaren Formen*; S. 59.

²¹⁹ Vgl. Antonin Artaud: *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften. Briefe*; München: Matthes & Seitz 1992, S. 10-32.

²²⁰ Vgl. Durkheim, *Die elementaren Formen*, S. 59.

werden müssen. Auch Lut arbeitet mit den Methoden des Opferrituals: er lässt der Bevölkerung zwar das Leben, nimmt den Menschen aber ihre Individualität, Entscheidungsfreiheit und fast jeglichen Besitz, und er stellt dies als geringe und leicht erbrachter Opferhandlung der ultimativen Freiheit gegenüber, die man danach erlangt. Noch radikaler geht Axon vor, der seine Soldaten zwingt, sich von ihm rituell verstümmeln zu lassen und sich ihm vollständig geistig und emotional auszuliefern.

Alle diese Praktiken haben eindeutige Merkmale von Ritualen: die Betroffenen trennen sich von ihren früheren Lebensbereichen, sie unterziehen sich mehr oder weniger freiwillig in verschiedenen Schwellensituationen teils massiven Änderungen, und in den jeweiligen Angliederungsphasen finden sie sich in deutlich modifizierten Umständen wieder. Und keines dieser Rituale ist religiös motiviert, sondern dient lediglich geschäftlichen beziehungsweise gesellschaftlichen Interessen. Diese Riten sind *Riten ohne Gott*²²¹, ja, im Grunde nicht einmal göttlichen Ursprungs. Sie sind aus bestimmten Zwecken, für die Erlangung bestimmter Ziele, abgeleitet worden und haben keinerlei Intention, die Menschen mit irgendwelchen Gottheiten zu verbinden. Sie funktionieren über ihren Formalismus, und dass an ihre Wirkung geglaubt wird, und dafür ist eine Gottheit im Hintergrund nicht vonnöten.

5.5. Das Ritual als Religionskomprimierung

Die Essenz einer Religion findet sich in deren jeweiligen Ritualen. Die Glaubenssätze einer Religion, mögen sie nun in schriftlicher Form vorliegen oder mündlich tradiert werden, beschreiben oft in epischer Breite, wie sich der Gläubige in welcher Situation zu verhalten und wie er sein Leben nach welchen ethischen Grundlagen im Idealfall zu gestalten hat. Der Glauben einer Religion findet im rein geistig-spirituellen Bereich statt und ist sowohl sehr persönlich als auch faktisch nicht kontrollierbar und damit sehr anfällig für irritierende Unsicherheit in den spirituellen Vorstellungen

²²¹ Vgl. Durkheim: *Die elementaren Formen*; S.60.

und für das Abweichen von den orthodoxen Glaubenssätzen ihrer Religion.²²² Der Ritus bewältigt diese Unsicherheiten, die Lebensängste, das Unheimliche des Daseins in einer festen Form, die immer wieder als Symbol der Stabilität vollziehbar ist.²²³ Der Ritus stellt die Verbindung zum Übernatürlichen auf eine feste Basis und regelt und kanalisiert die Ängste, Bitten und das Gemeinschaftsbedürfnis der Gläubigen. *Der Ritus ist der zentrale Akt der Lebenserhaltung und Lebensgestaltung. Er erfolgt aus dem „zwingenden Gefühl der Nähe“ zu den Mächten.*²²⁴

Die Bedeutung eines Rituals wird im Symbol verdichtet. Während der Ausführung eines Rituals werden bedeutungsvolle Zeichen gesetzt, die Veränderungen anmahnen oder aufzeigen. Symbol und Ritual sind kaum zu trennen, denn es werden sowohl Symbole in Ritualen verwendet als auch das Ritual selbst als ein Symbol seiner Religion angesehen.

Das Symbol ist zwar ein Zeichen, doch geht es weit über eine eindimensionale Zeichenhaftigkeit hinaus. Ein Symbol beruht auf drei Pfeilern: es bezeichnet eine Sache, es ist mehrdimensional und weist über die bezeichnete Sache oder Angelegenheit hinaus, und es verlangt nach einer Interpretation zwischen dem Bezeichneten und dem darin zusätzlich noch Intendierten.²²⁵ Ein Symbol kann nicht einfach nur betrachtet, es muss *von innen* heraus erforscht werden, seine Bedeutung muss vom Betrachter verinnerlicht werden, woraus sich schließen lässt, dass es nicht um objektive Interpretationen, sondern um ganz persönliche Bedeutungen geht, die vom betroffenen Adepten entdeckt werden muss. Dennoch ist ein Symbol auch gemeinschaftsstiftend, da es alle die mit ihm Verbundenen zu einer Gruppe zusammenschließt.²²⁶

Die christlichen Symbole und Zeichen des ersten Filmteils werden zwar in ihrer traditionellen Form dargestellt, aber in völliger Verkehrung ihrer Inhalte angewendet

²²² Damit die Glaubenssätze nicht verfälscht oder verflacht wurden, schufen sich die religiösen Institutionen Kontrollinstanzen: ein Beispiel dafür ist die Inquisition, deren Zweck bei ihrer Gründung nicht Hexenverfolgung sondern Eindämmung der Häresie war. Vgl. Annerose und Jörg-Rüdiger Sieck: *Die heilige Inquisition*; Wien: Tosa 2007.

²²³ Alfons Kirchgässner: *Geschichte der Kulte und Riten*; Erfstadt: Herder 1959, S 277-292.

²²⁴ Ebenda, S 278.

²²⁵ Vgl. Theo Sundermeier: „Erfahrungen mit Heilern in Afrika und Asien. Ein Beitrag zur Magie-Diskussion“; *Magie und Religion*; Hrsg. Jan Assmann, Harald Strohm; München: Wilhelm Fink 2010, S. 180.

²²⁶ Vgl. Ebenda, S. 180-181.

- ein Hinweis darauf, wie sehr das Christentum in dieser dargestellten Gesellschaft seine spirituelle Bedeutung und Wirkung verloren hat. Das Kreuzsymbol etwa ist nur noch ein Symbol von Geschäftstüchtigkeit.

Das Symbol des Enneagramms verwendet Jodorowsky, um den Zusammenschluss und Zusammenhalt der Gruppe aufzuzeigen, was umso erstaunlicher ist, da dieses Symbol keines einer Religion ist, und es außerdem im gesamten Film kein einziges Mal angesprochen oder auch nur im übertragenen Sinn erklärt wird.

Das Enneagramm wird als neunspitziges grafisches Strukturmodell dargestellt, wobei die neun Spitzen neun Persönlichkeitstypen darstellen. Es gilt als *Werkzeug der praktischen Lebensbewältigung*,²²⁷ da es durch Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis zu einer Selbstverwandlung führen soll; das damit erlangte Selbstverständnis ermöglicht so auch ein Verständnis anderer.²²⁸

Alle Teilnehmer der Pilgergruppe tragen ein Enneagramm um den Hals, auch der Alchemist; das Symbol weist hier auf verschiedene Bedeutungen und auch Ziele hin, die erlangt werden sollen: die einzelnen Protagonisten sollen sich selbst erkennen und projektionsfrei betrachten lernen; sie sollen wieder zu mitfühlenden Wesen werden und sich in weise Menschen verwandeln. Auch die Neunzahl wird umgesetzt: neun Weise leben auf dem heiligen Berg und warten auf ihre Ablöse, neun Pilger machen sich auf den Weg. Obwohl es während der Wanderung eine Zehnergruppe ist, wird die Neunzahl eingehalten: der Alchemist zählt als Meister nicht dazu, kurz vor Erreichen des Ziels wird der Dieb als Nachfolger zurückgeschickt, während der Ex-Alchemist damit Teil der Gruppe wird. Und auch die runde Tischplatte, an der die neun Weisen sitzen, trägt dieses Zeichen.

Die Bedeutung des Enneagramms wird somit zwar während des Films dargestellt, es wird aber niemals näher darauf verwiesen und verlangt deswegen vom Betrachter eine spezielle Aufmerksamkeit und ein esoterisches Wissen, das man eigentlich nicht voraussetzen kann.

²²⁷ Klausbernd Vollmar: *Das Enneagramm. Praktische Lebensbewältigung mit Gurdjieffs Typenlehre*; München: Goldmann 1993, S. 23-38.

²²⁸ Don Richard Riso: *Das Enneagramm-Handbuch*; München: Knaur 1993, S. 13-21.

Eine weitere Verdichtung findet statt, wenn der Alchemist den Dieb dem Krönungsritual unterzieht. So stattet er seinen Nachfolger mit dem Stab des Wissens, dem Schwert der Wagnis, dem Kelch des Begehrens aus, und krönt ihn mit der Münze des Schweigens.²²⁹ Stab, Schwert, Kelch und Münze sind gleichzeitig die vier Farben der kleinen Arkanen des Tarot. Damit wird verdeutlicht, dass der Dieb nicht nur die großen Arkanen im Tarotraum durchläuft, sondern auch die Bedeutungen der kleinen Arkanen verinnerlicht. Und auch der Tarotraum selbst ist ein Symbol des esoterischen Kartenspiels, denn in ihm sind die 22 Karten der großen Arkanen zu mehrdeutigen Bildern komprimiert, wobei jedes Bild mehrere Karten in sich vereint.

Ein wandelndes Symbol ist die mit Zeichen bemalte Frau, die als Assistentin des Alchemisten wirkt, aber sich auch an der Wanderung auf den heiligen Berg beteiligt. Als Assistentin ist sie sowohl die Anima des Alchemisten, als auch eine sehr kompetente Heilerin, die den Dieb von destruktiven Gedanken und dem Schmutz seiner Vergangenheit befreien kann. Sie trägt unter anderem das medizinische Schlangensymbol auf dem Rücken und die Zeichen der Kabbala auf ihrem Oberkörper.

Ein sehr umfassendes Symbol ist der heilige Berg an sich. Der heilige Berg ist ein Archetyp eines sakralen Ortes, in seiner Nicht-Erreichbarkeit ein himmlisches Urbild irdischer heiliger Stätten, wie Tempel oder Kirchen. Jede Religion kennt solch mythisch-heilige Orte, die den Menschen normalerweise während ihres irdischen Daseins verschlossen bleiben. Und jeder Kulturkreis kennt Märchen, Sagen und Legenden, die von ganz außerordentlichen Helden und Heldinnen sprechen, denen die Suche gelingt, und die an Orte gelangen, die eigentlich nur im Jenseits existieren. Der Alchemist hält seinen zukünftigen Schülern einen Vortrag über heilige Berge, wobei er real existierende Gebirgsriesen mit Symbolstätten und Sagen mischt. Dabei trägt er einen Adler, der ein Symbol von Geistesschärfe und Überblick ist. Den Berg zu besteigen ist nicht nur die Suche nach dem verborgenen Gipfel, dem Göttlichen,

²²⁹ Der Alchemist erklärt so die Eigenschaften der Gegenstände, die er dem Dieb überreicht. Jodorowsky: *The Holy Mountain*, 0:38:26.

der Erlösung, es ist selbst ein ritueller Akt, eine religiöse Übung. Hinduistische Yogis und buddhistische Mönche meditieren in Berghöhlen; christliche Geistliche leben in schwer erreichbaren Klöster an Felshängen; von Taoisten erzählt man, dass sie verborgen in Gebirgen existieren; Indianer sehen Berge als Träger kosmischer Kräfte, und sie gelten als die Wohnorte der Götter.²³⁰

Der Berg ist das umfassendste Symbol, das im Film gezeigt wird, den er kommt als sakraler Raum in faktisch jeder bekannteren Religion und jedem Kulturraum vor. Bergen wird gehuldt und geopfert, und sie werden mit religiösen Zeichen geschmückt.²³¹

Die Gruppe, die schließlich ihr Ziel erreicht, macht auf dem Berg symbolhaft alle Verwandlungen durch, um als geläuterte Weise ihre Plätze am Gipfel, dem symbolhaften Himmel, einzunehmen – nur, um zu erkennen, dass auch dieser nur ein Symbol für spirituelle Offenheit und Lebensbejahung ist.

5.6. Der Bruch zur Realität

Ein Spezifikum des Films sind die ständigen Brüche der dargestellten filmischen Realitäten. Es geht dabei nicht nur um die Wechsel der jeweiligen Realität ins Rituelle, da dies vor allem im dritten Teil vollzogen wird, sondern auch um die Ironie, die Jodorowsky einfließen lässt.

Die Szenarien wechseln oft so unvermutet in völlig konträre Situationen, wie sie realiter kaum vorstellbar sind. Findet in einem Stadtviertel noch ein Bürgerkrieg statt, so tritt eine Straße weiter in aller Ruhe eine Pantomimengruppe auf, die ihrerseits einen Krieg vorführt, der in der filmischen Realität Tatsachen einer Vergangenheit stattfinden lässt. Eine weitere Form Brüche herbeizuführen ist die Überlagerung von Realitäten. Soldaten bedrohen und erschießen Teile der

²³⁰ Mircea Eliade: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*; Frankfurt am Main: Insel 1984, S. 19-29.

²³¹ Vgl. Corina Handler: Berge als sakraler Raum. Ein religionsethnologischer Vergleich von Heiligen Bergen und ihrer Bedeutung im religiösen Weltbild ausgewählter Kulträume in den Anden, den Alpen und dem Himalaya; Dipl., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 2000, S. 74-83 und S.126-151.

Bevölkerung, dazwischen fahren Reisebusse mit amerikanischen Touristen, die distanzlos und unreflektiert alles mit der Kamera „schießen“, was ihnen vor die Linse kommt, sogar die eigene Vergewaltigung. Die kaum verhohlene und bissige Gesellschaftskritik wird hier gepaart mit dem Hinweis, dass die Wahrnehmung im Auge des Betrachters liegt: während die ausländische Touristin ihren Blick so sehr hinter einer Kamera versteckt, dass sie faktisch nichts mehr an Realität zu erkennen vermag, ist andererseits ein Freier von einer Kinderprostituierten dermaßen fasziniert, dass er sie nicht nur mit Blicken fast verschlingt, sondern sogar das Auge aus der Höhle reißt und es ihr begeistert in die Hand drückt.

Die Realität der Devotionalienhändler hat mit Religiosität nichts mehr zu tun, obwohl es genau das ist, was sie vorgeben zu verkaufen – Surrogate werden pervertiert: nicht der auferstandene Christus fährt zum Himmel auf, sondern nur noch eine ungewollte Statue, und nicht verehrte Apostel umringen das Geschehen, sondern verachtete Huren; die noch auf Erden wandelnde Erlöserfigur ist ein nackter und gieriger Dieb, und die angedachten Wunder können nicht vollendet werden. Inmitten chaotischer Zustände ragt unangegriffen der Turm des Alchemisten, der in sich eine völlig konträre Welt birgt. Hier sind Realität und Ritual miteinander verschmolzen, es wird kein profanes Wort gesprochen, keine profane Handlung begangen; hier werden nicht Realitäten gegeneinander gesetzt, sondern ein Ritus löst so sehr den nächsten ab, dass die Wirklichkeit außerhalb des Turmes nur als alpträumhafte Erinnerung erscheint.

Die Lebenswelten der sieben mächtigen Diebe sind seltsam irrealer Prachtschlösser, labyrinthische Fabriken und Wohnbunker, die an Skurrilität kaum noch zu überbieten sind. Nur durch die Künstlichkeit ihrer ritualisierten Tagesabläufe ist es ihnen möglich, mit der Lebensrealität eines Durchschnittsmenschen in keiner Weise in Berührung zu kommen. Die Riten dienen den sieben Mächtigen, die Realität von sich fern zu halten, aber von außen und damit real betrachtet werden sie gerade dadurch als machtgierige Zerstörer entlarvt.

Die Wahrnehmungszustände innerhalb einer schamanistischen Übung haben mit der Alltagsrealität wenig gemein, doch es gibt keine hundertprozentige Rückkehr, denn die Sinne der Protagonisten bleiben geschärft.

Der Dieb ist davon am meisten betroffen, fast unbewusst kann er die Realität nach seinen Vorstellungen verbiegen, wie das fast stattgefundenene zweite Brotwunder zeigt, das der Alchemist im letzten Augenblick verhindert. Er demonstriert damit, dass realisierte Wünsche, und entstünden sie auch aus den besten Absichten, unreflektiert nur unglückliche Folgen zeitigen. Wünsche und Wunder werden als geistige Realitäten dargestellt, die nicht unbedingt in die materielle Wirklichkeit manifestiert werden sollen. Dies gilt besonders für die Vergangenheit des Diebes, die er als verkrüppelten Bettler gebiert, eigentlich ausstößt, und nun sich dieser Chimäre entledigen soll. So real ist für ihn die kleine Gestalt, dass er sie nicht über die Reling zu werfen vermag, obwohl außer ihm niemand die Verkörperung seiner Projektionen sehen kann. Hier werden Bild- und Geräuschwahrnehmungen mehrmals verfremdet, indem der Bettler kurz erscheint und vom Dieb wie ein Freund begrüßt, aber als unsichtbare Figur ins Wasser geworfen wird, was unter lautem Aufprall erfolgt. Was die Betrachter hier nicht mehr sehen können, hören sie umso deutlicher.

Ein letzter Höhepunkt ist der Gang der Gruppe durch ihre eigenen Visionen. Für den außenstehenden Betrachter - sowohl im Film als auch für das Publikum im Kino - sind es nur archaische und bedrohlich märchenhafte Bilder, für die Protagonisten ihre jeweils ganz eigene Wirklichkeit, eine Anzahl von aufgefächerten Parallelwelten, die sie jeder alleine und doch gemeinsam erleben, Jodorowskys Beitrag zur Relativität der persönlichen Wahrnehmung und deren Interpretation.

Eine besondere Anmerkung zur Relativität von Wirklichkeit und Bruch derselben ist der Schluss des Films, der in dieser Form eher selten vorkommen dürfte. Jodorowsky lässt die Kamera zurückfahren, sodass einerseits die Realität des Filmemachens hinter der filmischen Realität zum Vorschein kommt, andererseits nehmen dadurch die Mitglieder der technischen Crew Plätze in der filmischen Realität ein und werden

ebenfalls zu Darstellern, die wiederum eine eigene Realität kreieren. Die eigentliche Rückkehr in ein reales Leben lässt Jodorowsky durch die Ausblende in reines Weiß offen.

5.7. Filmische Umsetzung(en)

Jodorowsky zeigt mit Hilfe einer deutlichen Bildsprache mehrmals die Entstehung und die Folgen von Ritualen auf, wobei auch hier eine scharfe Zäsur zwischen Riten christlichen Ursprungs und solchen anderer Religionen gezogen ist.

Die Formen, die die christlichen Nachfolgerituale annehmen, sind, vom Spirituellen her betrachtet, leer; diesen Ritualen wohnt keinerlei religiöser Geist mehr inne, sie zielen lediglich darauf ab, zu beeindrucken und zu drohen und damit politische Ziele zu erreichen. Demgemäß ist die Darstellung, wenn auf einer sehr niedrigen brutal-wirtschaftlichen Ebene die Symbole der Religion dazu verwendet werden, viele auszubeuten, um einigen wenigen ein einträgliches Einkommen zu verschaffen, das dann rücksichtslos und ohne jedes soziale Gewissen verprasst wird. Die verkleidete Jungfrau Maria appelliert an die Glaubenstreue der Bevölkerung, wenn sie mit ihren ebenso verkleideten Legionären Kreuzigungsszenen darstellt, aber gleichzeitig sehr berechnend nach neuen Jesus-Darstellern Ausschau hält.²³² Wenn die Devotionalienhändlergruppe neue Kruzifixe herstellt, geschieht dies ausschließlich aus geschäftlichen Zwecken, die Glaubensinhalte dieses Symbols sind der Gruppe herzlich gleichgültig, es wird zur Sicherung ihres Einkommens pervertiert. Der Dieb, sehr deutlich dargestellt als nackter Tor – und damit wieder eine Verkörperung des arglosen Narren, der Nullkarte des Tarot – der zumindest ansatzweise die eigentlichen christlichen Inhalte wieder etablieren möchte, wird überall dort, wo er es versucht, davongejagt. Die ursprünglich-christlichen Rituale wurden in Geschäfts- und Militärrituale verwandelt.

²³² Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 0:13:06.

Auf der politischen Ebene sieht es nicht besser aus: das Militär hat zusätzlich die Funktion einer organisierten Geistlichkeit übernommen.²³³ Die Soldaten tragen die Kreuze wie Waffen oder Standarten, ihre Prozessionen werden in Marschritten ausgeführt. Auf diesen negativen Aspekt unhinterfragt befolgter Rituale weist Jodorowsky hin, wenn er eine Prozession gekreuzigter Tiere tragender Truppenkörper abbildet, die von einer Menge kniender und singender Gläubiger in festlicher Bekleidung verehrt werden.²³⁴ Obwohl die Prozession an eine christliche erinnert und pompös und beeindruckend-furchterregend wirkt, ist es nicht unbedingt ersichtlich, was sie spirituell aussagen oder bewirken soll; dafür ist ganz offensichtlich, dass Ungläubige und Gegner dieses Kultes verfolgt und vernichtet werden.²³⁵ Das Ritual dient somit der sozialen Kontrolle und Disziplinierung der Gläubigen.

Damit wurden aus den Segnungs- und Weiheprozessionen Opferriten, die dem Erlösungs- und Friedensgedanken diametral entgegenstehen. Das Symbol des einzelnen christlichen Opferlammes – und damit auch das Messopfer – ist zum rituellen Massenschlachten und Massensterben eines gezielt gesteuerten Bürgerkrieges verkommen.

Der Geistliche selbst wird, mit liturgischen Gewändern angetan, im Müll verkrochen vorgefunden – Jodorowsky spart hier nicht mit Seitenhieben gegen katholische Priester und ihre Gläubigen, die einerseits nicht mehr fähig sind, die Rituale ihrer Religion korrekt durchzuführen, ja, die selbst die entsprechenden Gerätschaften verrotten lassen,²³⁶ andererseits aber blindlings und unreflektiert verstörenden Neo-Ritualen folgen, die im christlichen Sinne inhaltsleer sind, dafür aber beeindruckend und bedrohlich wirken.

Als ein Gegenbeispiel ist die Pflanzenkommunion der Pilger anzusehen, die es ihnen ermöglicht, ihr Wahrnehmungsspektrum zu erweitern. Das Ritual als solches findet

²³³ Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 0:06:51.

²³⁴ Ebenda, 0:06:46; 0:06:51.

²³⁵ Ebenda, 0:06:33; 0:07:20.

²³⁶ Ebenda, 0:21:47.

im Rahmen einer schamanistischen Übung statt, ist aber nicht mehr auf eine bestimmte Religion beschränkt, dafür schlicht und nur auf die wenigen Teilnehmer zugeschnitten. Sowohl Umgebungen als auch die damit verbundenen Farbgestaltungen haben sich deutlich geändert, Wälder, Wiesen, Berghänge herrschen vor, die auch ein Zeichen *natürlichen* Verhaltens und persönlicher Freiheit sind. Jodorowsky zeigt die Übungen der Gruppe als harmonischen Akte, deren vorgebliche visuelle Kargheit mit dem bildlichen Reichtum des Erlebten kompensiert wird. Im Zuge der schamanistischen Rituale wird mit den Seh- und Hörgewohnheiten nicht nur der Darsteller, sondern auch der Zuseher gebrochen. Es wirkt durchaus verwirrend, wenn ein Käfer mit seinen Beinchen wie ein Schmiedehammer auf ein Blatt stampft, oder bei schallendem Hufegeklapper ein rennender Hund zu sehen ist; eine blühende Wiese erglüht plötzlich in blutrot, die Schlammklumpen werden zu davonfliegenden Vögeln. Dem Zuseher soll die Innensicht der Adepten vermittelt werden, die mit dem äußeren Zustand, der *Oberfläche der Welt*, nichts zu tun hat.

Die Teilnahme wird zwar gefordert, aber Kritik und Skepsis sind vorhanden und werden nicht nur nicht unterdrückt, sie dürfen gezeigt werden – hier ist nicht *Wohlverhalten*, sondern *Wohlbefinden* das Ziel der Übung. Und auch eine Person, die nicht zur Gruppe gehört, kann das Ritual vollziehen, ohne sanktioniert zu werden.²³⁷

Damit wird auch auf den Unterschied zwischen rein personellem Austausch und geistiger Entwicklung hingewiesen: in einer streng geordneten gesellschaftlichen beziehungsweise religiösen Gruppe, wie es etwa eine hierarchisch aufgebaute ist, wird eine bestimmte Position nur erreicht, indem man den vorherigen Platzhalter verdrängt. Dies muss durchaus nicht durch einen Gewaltakt geschehen, auch natürliche Abwanderung, wie Alterspension, Abwahl, Rücktritt und ähnliches können zu einem Personalwechsel an einer bestimmten Position führen. Typisch dafür ist nicht unbedingt die persönliche Eignung, sondern der Willen, diesen Platz einzunehmen, und, dass solche Plätze limitiert sind und deswegen nicht jedem

²³⁷ Jodorowsky: *The Holy Mountain*; 1:24:03; 1:24:17.

zugänglich. Nicht umsonst greift Jodorowsky immer wieder zum Bild des Militärs – uniformierte Kleidung und Bewegung, einheitliche Farbgebung, Chöre, unartikulierte Laute oder Sprachlosigkeit – wenn er erstarrte religiöse Formen darstellt, die zwar gesellschaftlichen Aufstieg, aber keinerlei persönliche Entwicklung bieten.²³⁸

Demgegenüber stehen die Formen der religiösen Entfaltung, die als sehr persönlich erlebt werden, und die sich an kein bestimmtes Muster halten: das schamanistische Ritual ist in der (Klein)Gruppe zwar für alle gleich, aber die Erfahrung ist individuell; es gibt keine Platzbeschränkung, denn wenn die Gruppe auch geschlossen ist, so haben doch auch Außenseiter Zugang dazu; und die Hierarchie unter den Teilnehmern ist marginal. Ebenso bedeutungslos ist, wie viele schon den Weg des Schamanen gegangen sind: wer ihn gehen will, mag dies tun, unter der Voraussetzung, er/sie ist dafür geeignet. Für diese radikale Form der Entwicklung, wie Jodorowsky sie darstellt, ist es aber auch bezeichnend, dass die Protagonisten zu Außenseitern werden, da sie dadurch ihre gesellschaftlichen Positionen verlassen und buchstäblich neue Wege beschreiten: die der geistigen Freiheit, wodurch das Interesse an hierarchisch organisierten Spielen der Macht erlischt.²³⁹ Das religiöse Ritual bietet hier somit eine Möglichkeit, einengende gesellschaftliche Ordnungen hinter sich zu lassen, da sie als sinnlos und lebensfeindlich erkannt werden.

²³⁸ In der krassesten Form wird dies durch Axon und seine Truppe verkörpert: seine Soldaten können „Karriere“ in seiner Truppe machen, sind aber durch ihre Kastration in ihrer emotionalen Weiterentwicklung schwerst beeinträchtigt. Hier wird somit ein Ritual gezeigt, dass den Adepten auf eine bestimmte Funktion reduziert, statt ihm zusätzlichen Erkenntnisse und Möglichkeiten zu vermitteln.

²³⁹ Vgl. Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*; S. 79-98.

6. Das Medium Religion im Medium Film

Die Tatsache, dass der Film die Kunstform der Gegenwart ist, ist [...] nicht nur aus ihm selbst zu erklären, sondern unsere ganze Kultur programmiert uns dazu, ihn als Schein des Wahren zu akzeptieren.

Vilém Flusser²⁴⁰

Medien und Religionen sind beides Formen der Kommunikation. Ein Medium ist grundsätzlich und unabhängig von Inhalt und Form auf Kommunikation ausgerichtet, erst durch die Art des Mediums und durch den ausgewählten Inhalt wird die gewünschte Kommunikation bestimmt, gelenkt und auch eingeschränkt, und auf bestimmte Ziele ausgerichtet.

Ähnlich lässt sich Religion beschreiben: die Aufmerksamkeit des Rezipienten soll auf bestimmte Inhalte gerichtet und gleichzeitig von bestimmten abgelenkt werden, wobei verschiedenste Formen der Kommunikation zur Anwendung kommen.

Die Kommunikation durch und mit Film verläuft - vordergründig jedenfalls - absolut einseitig. In einem abgedunkelten Raum, Platons Höhle vergleichbar,²⁴¹ sitzt das Publikum und erwartet bereitwillig das Kommende,²⁴² ohne grundsätzlich selbst etwas dazu beizutragen, wenn man die Nebengeräusche von leisem Schwätzen, Popcorngknister, Liebespaarintermezzi und ähnlichem nicht dazurechnet. Nicht unähnlich den gezeigten schamanistischen Ritualen wird die Wahrnehmung des Rezipienten verändert: das gezeigte Bild hat mit dem Alltag wenig bis gar nichts zu schaffen, das Ohr wird mit *außer*-gewöhnlichen Tonkombinationen gefüllt, die Zeitdarstellungen und -wahrnehmungen werden drastisch manipuliert, aber aus Gründen der Filmerzählung fraglos und ganz selbstverständlich angenommen. Dabei ist es gerade die subjektive und vielfältig veränderte Darstellung verschiedener Zeitebenen, die es im Film ermöglichen, Ereignisse und Handlungen

²⁴⁰ Nils Röllner/Silvia Wagnermaier [Hrsg.]: *Absolute Vilém Flusser*; Freiburg: orange-press 2003, S. 104.

²⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 103-104.

²⁴² Zusätzlich wird der gezeigte Film zumindest für die Dauer seiner Präsentation als ein Abbild einer Realität akzeptiert, die es oft gar nicht geben *kann*, wie es z. B. bei Science-Fiction-Filmen der Fall ist, das heißt, es findet ein bewusster geistiger Wechsel in eine andere Realitätsebene statt; dafür wird die tatsächliche Realität in Form von obig erwähnten Nebengeräuschen meist einfach nur als störend wahrgenommen. Vgl. Röllner/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 105-107.

in einer Form zu komprimieren beziehungsweise zu dehnen, die zu erfahren oder zu erleben realiter nicht möglich wären.

Neben den zeitlichen Modifikationen sind es die Veränderungen eines Mediums durch die Darstellung innerhalb eines anderen, hier der Religion durch den Film, die eine spezielle und in bestimmte Richtungen gelenkte Erzählweise ermöglichen, wobei man hierbei durchaus von einem Medienwechsel sprechen kann.²⁴³ Denn

der Ursprungs“text“ wird zur Quelle des medialen Produkts, dessen Quelle ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozess intermedialen Charakters zugrunde liegt. Hervorzuheben ist, daß das entstehende Produkt zwar (zumeist vorwiegend semantische) Parallelen zum Ursprungs“text“ aufweist und zu diesem in genetischer Beziehung steht [...].²⁴⁴

Religion wird hiermit nicht als solche und auch nicht in ihrer eigentlichen Funktion angeboten, sie wird vielmehr im Film eingebettet *gezeigt*. Der Rezipient ist nicht mehr Teilnehmer an einer rein auf ethische, spirituelle oder reglementierende Inhalte vermittelnden Veranstaltung, sondern an einer solchen, die diese aus völlig anderen Gründen *konstruiert*. Das persönliche religiöse Erlebnis wird durch das vermutete Bild, der künstlerischen Fantasie einer geistigen Erfahrung ersetzt.

Die Teilnahme an einem religiösen Ereignis wird jedenfalls eine andere Auswirkung auf den Mitwirkenden haben, als der Besuch einer Filmvorstellung, der dezidiert als sakral erklärte Raum verlangt ein anderes Verhalten als das Benehmen in einem Kinosaal. Trotzdem sind die Grenzen fließend:²⁴⁵ nicht nur ein Medium wird in einem anderen aufbreitet, auch in der Präsentation und der Auswirkung auf das Publikum finden Übergänge statt. Ein Gottesdienst etwa enthält Showelemente, um die Gläubigen „mitzureißen“, ein Film wird in dem fast weihevollen Akt einer Premiere feierlich und sogar mitunter verbunden mit entsprechendem Dresscode vorgeführt.

²⁴³ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*; Tübingen und Basel: A. Francke 2002, S. 16.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Vgl. Röller/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 103.

Der Regisseur ist der Gott seines von ihm geschaffenen Films,²⁴⁶ er bestimmt Inhalt und Form, womit er dem Publikum bestimmte Inhalte vermittelt. Als Gott seines Films ist er auch der Herr der Zeit, da er über die erzählte Zeit verfügt, über deren Erzählweise, die keineswegs linear sein muss, sondern nach seinen Wünschen zusammenkomponiert wird, und er entscheidet auch die Länge des gezeigten Streifens, bestimmt also zumindest theoretisch, wie lange der Besucher anwesend zu sein hat. Ihm stehen damit *alle* Zeitebenen zur Verfügung, nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, er kann auch in den Pool einer (gedachten) Zukunft greifen, um davon Bilder seiner Vorstellung zu kreieren.²⁴⁷

Damit eignet sich Film bestens zur Darstellung von und Berichten oder Erzählungen über religiöse Themen, denn Religionen arbeiten mit Heilsversprechungen, die in ferner Zukunft liegen und „nicht von dieser Welt sind“, und von denen mehr oder minder liebliche Bilder gemalt werden (können), die mit der oft tristen Gegenwart oder dem erlebten Schauer der Vergangenheit nichts zu tun haben. Die Heilserwartungen der Gläubigen werden mit dem Versprechen an ein beglückendes Jenseits befriedigt, was den Vorteil hat, dass die oft unmöglichen Einhaltung dieser Versprechen nicht im Diesseits eingelöst werden müssen. Der Film verspricht freilich keine religiösen oder sonstigen Utopien, er zeigt sie lediglich, immer aber mit der Option, dass die heute gezeigten und oft surrealen Ideen, Wünsche und Ziele in Zukunft Realität werden könnten.

Vor allem im dritten Teil von *The Holy Mountain* wendet Jodorowsky diese Praxis an: er zeigt durch das filmische Medium schamanistische Erfahrungen *von innen* heraus, also außerhalb der üblichen Wahrnehmungsebenen, wobei er zwar einerseits verdeutlicht, dass es sich hierbei um unübliche und unzugängliche handelt, aber andererseits die Option vermittelt, dergleichen Möglichkeiten stünden jedem Menschen offen. Die persönliche spirituelle Erfahrung erfährt damit eine ihr nicht immanente Breitenwirkung, da das mystische Erleben eigentlich ein intimes ist. Doch

²⁴⁶ Vgl. Röller/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 105. Dass das allerdings keineswegs so ist, und dass vielmehr die Geldgeber bestimmen, was der Film enthält und wie er gestaltet werden soll, hat gerade Jodorowsky schmerzlich erfahren, vgl. www.duneinfo.com/unseen/jodorowsky.asp, Zugriff: 24.11.2010

²⁴⁷ Vgl. Röller/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 105-106.

die filmischen Methoden erlauben es, jedes noch so private Ereignis auf Zelluloid zu bannen und zu veröffentlichen.

Film ist allerdings nicht nur ein Mittel, um von und über Religion zu erzählen, die Religionen selbst wenden filmische Mittel an, um sich selbst darzustellen und/oder ihre Lehren zu verbreiten, da sie damit ein weitaus größeres Publikum erreichen können als selbst im best besuchten Gotteshaus.²⁴⁸

Die Filmindustrie ihrerseits hat, durchaus geschäftstüchtig, erkannt, dass das menschliche Bedürfnis nach Sicherheit und Erlösung von alltäglicher Plackerei und den Problemen des menschlichen Daseins auch durch die Darstellung heilsversprechender esoterischer und (pseudo)religiöser Themen zumindest kurzfristig befriedigt werden kann.²⁴⁹

6.1. Verdoppelung der Vermittlung

Der Gläubige, der einen Gottesdienst besucht, an einer Gebetsrunde teilnimmt oder sich an bestimmten Meditationsübungen beteiligt, wird seine eventuellen religiösen Erfahrungen für sich alleine machen, wiewohl er sich in Gesellschaft befindet. Spirituelles Erleben ist eine rein persönliche Angelegenheit, eine unmittelbare und direkte Vermittlung, die den Mit-Teilnehmenden am selben Ritual davon ausschließt.²⁵⁰

Ein Kinobesucher, der dasselbe Ritual auf der Leinwand betrachtet, nimmt zwar nicht an demselben teil, bekommt dafür aber im Rahmen der filmischen Erzählweise sowohl über das Ereignis als auch über dessen Auswirkungen Informationen vermittelt. Der Zuseher sieht nicht nur das Ritual *von außen*, betrachtet die Abläufe, die Handlungen der Protagonisten und die sichtbaren Auswirkungen, es werden auch die *inneren* Veränderungen der Teilnehmer gezeigt, deren nunmehrige Sinneseindrücke und erweiterten Wahrnehmungen, die einem Außenstehenden

²⁴⁸ Vgl. Günter Thomas: *Medien – Ritual – Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 151-155.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 244-255.

²⁵⁰ Das heißt natürlich nicht, dass nicht mehrere oder sogar viele gleichwertige Erfahrungen in einem Ritual machen können, aber jeder erlebt es *für sich alleine*.

üblicherweise nicht vermittelbar sind, und damit die daraus resultierenden Taten erklärt.

Doch genau das versucht Jodorowsky in seinem Werk: während in den ersten beiden Teilen die Rituale fast nur als von außen gelenkte Ereignisse gezeigt werden, von wenigen initiiert und oft für viele verpflichtend, die zwar immense Auswirkungen auf die Betroffenen haben, werden deren geistige Folgen zwar angedeutet, aber nicht dargestellt; der Betrachter soll seine eigenen Schlüsse ziehen. Dennoch gewinnt der Zuseher auch hier bereits einen Überblick und kann nicht nur die Handlung selbst, sondern auch deren Folgen erkennen. Es findet nicht nur eine Erzählung durch die Bilder statt, die Bilder selbst sind durch ihre Verdichtung an Information eine Erzählung von gleichzeitig stattfindenden Ereignissen.²⁵¹ Damit werden auch zwei Zeitebenen miteinander verbunden: die Gleichzeitigkeit des Bildes mit der Nachzeitigkeit der Schrift, indem es aufeinanderfolgende Bilder sind, die nicht nur durch sich selbst, sondern durch ihre Bewegung Bedeutung – sprich: Information – vermitteln.²⁵²

Im dritten Teil dagegen lässt Jodorowsky das Publikum an den persönlichen Erfahrungen und Veränderungen der Protagonisten teilhaben, er verdoppelt die Information in mehrfacher Hinsicht. Die Verdoppelung ereignet sich nicht nur durch die Bilderzählung – die dem Film immanente Erzählweise – sondern ebenso durch die Verdoppelung der Erzählung selbst: die äußere Handlung – das Ritual – wird ebenso dargestellt wie dessen Wirkung auf jeden einzelnen der Teilnehmer. Jede der individuellen Erfahrungen wird gezeigt, womit die Erzählung wie eine Spirale zu immer demselben Ausgangspunkt zurückkehrt und damit Brüche in der Zeitstruktur vollzieht: die Erzählung konstituiert sich immer wieder anders, da die gezeigten Visionen aufgrund desselben Rituals völlig verschieden sind. Die für alle Protagonisten selbe Ritualhandlung wird in die multiple Erzählung von verschiedensten Wahrnehmungserlebnissen aufgesplittet. Die Immersion der

²⁵¹ Vgl. Röller/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 65-67.

²⁵² Vgl. Ebenda, S. 71-84.

Ritualteilnehmer wird somit an die Filmkonsumenten weitergegeben und durch die Intensität der Bilder als ein eigenes Erleben vermittelt.

Der Film übernimmt hier die Rolle eines Hypermediums,²⁵³ das die Vielfalt der Vermittlungen bündelt und dem Rezipienten in zeitlich-erzählerischer und bildlicher Form komprimiert darstellt. Der Betrachter verfolgt die Ereignisse nicht nur als unbeteiligter Außenstehender, es wird ihm vielmehr suggeriert, dass er an den Ritualen teilnimmt, die diesbezüglichen Erfahrungen macht und dieselben Läuterungserlebnisse „mit sich nimmt“. Die Werkzeuge der Religion werden durch das Werkzeug Film angewendet: Vermittlung von Glaubenssätzen, Gemeinschaft – die für den Zuschauer als gemeinschaftliches Betrachten im Kinosaal stattfindet –, Veränderung der Wahrnehmung der Umwelt, Erweiterung des geistigen Spektrums.²⁵⁴ Wiewohl man nach dem Ende des Films in seine Alltäglichkeit zurückkehrt, bewahrt man doch in seinem Gedächtnis die Erinnerung an alternative Glaubensvorstellungen und an rituelle Erfahrungen, die, realiter versucht, vermutlich nie in dieser Form stattgefunden hätten.

6.2. Schaffung von Distanz

Obwohl die Darstellung von verschiedenen Handlungen und Ereignissen vor allem durch die filmischen Möglichkeiten zur Intensität der Wahrnehmung beitragen, schafft der Film als Trägermaterial der entsprechenden Informationen Distanz zum Rezipienten: er lässt ihn nicht an einer Wirklichkeit teilnehmen, sondern bildet diese nur ab. Die gezeigten Ereignisse und die Form ihrer Darstellung stehen den gelebten Realitäten der Zuseher somit diametral gegenüber. Zwar wird eine Art des Mit-

²⁵³ Obwohl Kattenbelt nur das Theater als eigentliches Hypermedium betrachtet, weil es als einziges alle andere Medien *in sich aufnehmen* kann, während Film, Fernsehen, Internet u. äh. andere Medien nur *zeigen*, soll hier der Begriff für den Film verwendet werden, da er Erzählung(en), Pantomime, Ritual, Religion und persönliche spirituelle Erfahrung als übergeordnetes Medium sowohl in sich integriert als auch zeigt. Vgl. Chiel Kattenbelt: „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehung zwischen den Medien“; Hrsg. Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz: *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*; Bielefeld, transcript 2008, S. 127

²⁵⁴ Es sind dieselben Methoden, mit denen auch Fernsehgeistliche arbeiten. Vgl. Thomas: *Medien-Ritual-Religion*; S. 159.

Erlebens suggeriert, aber die eigentliche Teilnahme ist nur das gemeinsame Erleben eines Kinobesuchs mit anderen an dem Film Interessierten.

Wenn die Teilnahme an einem Ritual sowohl eine Form der Kommunikation ist und auch Gemeinschaft stiftet, so ist die Betrachtung eines oder einer solchen lediglich eine Information auf Distanz. Die Suggestion einer Erfahrung mag kurzfristig ein ausreichender Ersatz für das nicht wahrhaft Erlebte sein, lässt aber keine vergleichbare Intensität der realen persönlichen Betroffenheit zu. Andererseits „erlebt“ der Rezipient dadurch alle Ereignisse aus der Position der absoluten Sicherheit. Jodorowsky zeigt das jeweilige oft verblüffend grausame Umfeld seiner Protagonisten in aller Deutlichkeit, er zeigt die Schwierigkeiten, neue Geisteshaltungen zu akzeptieren, er zeigt die Mühsal einer weiten und gefährlichen Reise; durch die filmischen Mittel werden sie, wie oben schon erwähnt, mit beeindruckender Intensität vermittelt. Der Zuseher mag mitfühlen, mitfürchten oder mitleben, durch die Distanz des Mediums befindet er sich in einer abgesicherten Situation, und des öfteren wird ihm das durchaus recht sein.

Medien üben in ihrer jeweiligen Art Gewalt über die Rezipienten aus:²⁵⁵ *Medien sind Strukturen (materielle oder nicht, technische oder nicht), in denen Codes funktionieren.*²⁵⁶ Die Codes sind die eigentlichen Träger der Information, die Kürzel für die intendierten Kommunikationsformen. Das bedeutet, dass entsprechende Kommunikation(en) für entsprechende Funktionen eingesetzt werden, auch für die Funktion etwas vorzugeben, etwas stellvertretend anzubieten. Statt eines religiösen Erlebnisses oder einem Initiationsritual wird dem Zuseher *anschaulich* ein Überblick über solche Veranstaltungen geboten, und sie werden erzählerisch und bildlich so dargestellt, dass sie das Publikum ergreifen und mitfühlen lassen, sodass eine immersive Wirkung entsteht.

Ein Medium wird diese Funktion ausüben, wofür man es anwendet. Doch immer steht es als Mittler zwischen Sender und Empfänger, die es damit nicht nur

²⁵⁵ Vgl. Röller/Wagnermaier: *Absolute Flusser*, S. 122.

²⁵⁶ Ebenda, S. 123.

verbindet, sondern auch auf Distanz hält. Dies mag nicht nur vom Sender, in diesem Fall dem Regisseur, so gewollt sein, der durch sein Medium Film deutlich mehr Empfänger, also Publikum, erreicht, auch dem Betrachter des Filmes mag es ganz angenehm erscheinen, statt selbst durch bürgerkriegsähnliche Exterieurs zu stapfen oder sich auf gefährliche geistige Experimente einlassen zu müssen, diese auf Distanz zu betrachten und zu überprüfen, inwieweit man sich darauf einlassen möchte oder kann.

Selbst ein Medium mit reichlich Immersionspotential kann eine direkte persönliche Erfahrung nicht ersetzen, auch wenn es Medien gibt, die genau dies vorgeben und/oder die mittlerweile ein hohes Maß an diesbezüglichen Näherungswerten besitzen.²⁵⁷ Ein Medium wird, gerade weil es Verbindungen schafft, dadurch immer ein gewisses Quantum an Distanz zwischen den Verbundenen einhalten. Der Versuch Jodorowskys, seinem Publikum durch seine Filmerzählung und die intensiver Bilddarstellung nicht nur eine Geschichte zu erzählen, sondern auch seine Weltsicht und seine Lehren nahezubringen, mag auf filmischer Ebene als geglückt betrachtet werden. Der Film mag sogar vermittelt haben, dass dem Menschen auf esoterischer Ebene tatsächlich Befreiung winkt, er ist aber, eben als Film, kein Äquivalent für eine persönliche Erfahrung, sondern lediglich ein Medium, das unter Einhaltung der ihm innewohnenden Distanz bestimmte Informationen kommuniziert.

7. Schlusswort

Die Darstellung von Religionen und von rituellen Handlungen oder Verhaltensweisen können auf verschiedenste Arten – und diese keineswegs nur im Film – erfolgen. Für den *Psychomagier* und Regisseur Jodorowsky sind Rituale Formen des Ausdrucks von Lernprogrammen, persönlichen Befindlichkeiten und psychischen Zustände, die auf diesem Weg geklärt – geheilt – werden sollen. Was

²⁵⁷ Man denke dabei an bestimmte Computerspiele oder das Internet, die aber in den 70er Jahren, in der Zeit der Entstehung von *The Holy Mountain*, noch nicht aktuell waren.

Jodorowsky in seinen mittlerweile wöchentlich stattfindenden, öffentlich zugänglichen Therapiesitzungen in Paris praktiziert, hat er auch teilweise in seinen Filmen dargestellt: die Beschäftigung mit dem Tarot, Rituale in Gruppen, Aufgabenstellungen, die vom Einzelnen zu lösen sind, Lehren und Erklären. Dabei setzt er auch die theatrale Kunstform der Pantomime und die bildliche Darstellung in Form lebender Bilder ein.

Jodorowsky hat aufgrund seiner fantasievollen Vorstellungen, die die geistigen Grenzen der Produzenten seiner Filme, was sie hinzunehmen bereit waren, bei weitem überschritten, und aus dem daraus folgenden Mangel an Geldgebern letztlich nur wenige Filme verwirklichen können, und selbst innerhalb dieser hatte er nicht bei allen die volle künstlerische Freiheit. Dort, wo diese gewährleistet war, wie eben bei *The Holy Mountain*, war dafür die Finanzierung streckenweise höchst unsicher. Das erklärt auch den Improvisationscharakter, den das Werk an manchen Stellen aufweist.²⁵⁸

So sehr Jodorowsky mit seinen Filmen einen gewissen Kultstatus unter den Fans surrealer und märchenhafter Filme erlangt hat, so muss man doch realistischer Weise anmerken, dass er nicht die Meisterschaft eines Buñuel – eines seiner großen Vorbilder – oder Cocteau in diesem Genre erlangt hat, dafür aber äußerst originelle Ideen auf ebenso originelle Weise umsetzte. Im Gegensatz zu Buñuel ist ihm jegliche Subtilität fremd: er erzählt und bebildert direkt bis zur Brutalität und ungeschönt, was zu vermitteln ihm ein Anliegen ist.

Aus seiner persönlichen Geschichte heraus ist Jodorowsky die Entwicklung des Menschen, seine Befreiung von Zwängen und die Erlangung seines vollen geistigen Potentials ein bestimmendes Anliegen. In allen seinen Filmen weist er im Rahmen seiner ihm zugestandenen gestalterischen Möglichkeiten auf einengende gesellschaftliche und religiöse Systeme hin, und auf – mitunter sehr groteske – Möglichkeiten, diesen zu entkommen.

²⁵⁸ Jodorowsky erzählt selbst, dass ihm nach der Hälfte des Filmes das Geld ausging, und eine Gruppe Japaner in völliger Unkenntnis seiner Arbeit die restliche Finanzierung im buchstäblich letzten Moment übernahm. Aus: Interview mit Mouchet; aus: *La Constellation Jodorowsky*.

Ein immer wiederkehrendes Thema ist Religion in ihrer Funktion als Regelwerk zur Unterstützung repressiver Machstrukturen. Sein diesbezügliches „Lieblingsopfer“ ist die katholische Kirche, für deren Darstellung er keinen noch so boshaften Seitenhieb scheut. Mögen die Bilder, die er hierbei anwendet, auch besonders drastisch sein, so sind sie doch auch voller skurrilen Humors, womit die Schärfe der Kritik wieder etwas gebrochen wird. Tragik und Komik liegen bei Jodorowsky dicht beieinander. Dagegen steht die Pathetik mancher der dargestellten Rituale und seiner Lehr-Szenen, die, offensichtlich ernst gemeint, jeglichen reflektorischen Humors entbehren und qualitativ zumindest sehr unterschiedlich sind.

Jodorowsky zeigt deutlich, wie er politische und gesellschaftliche Ereignisse einschätzt, und welchen Stellenwert er darin den etablierten Religionen zuweist. Seine Sympathie liegt eindeutig bei den Unterprivilegierten, bei der unterdrückten und ausgebeuteten indianischstämmigen Bevölkerungsmehrheit und deren ursprünglichen schamanistischen religiösen Praktiken, deren Vertreter er aber deutlich farbloser und undifferenzierter als die zu läuternden Übeltäter darstellt.

The Holy Mountain ist eine Tour de Force durch verschiedene Erzählebenen, Räume und Bilder, und so überfrachtet mit Symbolen und Querverweisen, dass die Qualität streckenweise darunter leidet; vor allem in den Mittelteil, der die Vorstellung der Exgötter zum Thema hat, hat Jodorowsky Sequenzen eingebracht, die im Grunde teilweise albern und völlig unverständlich wirken und vermutlich auf damals aktuelle Ereignisse verweisen sollen, die heute nicht mehr relevant beziehungsweise vergessen sind.

Doch trotz der unbestreitbaren Schwächen des Films ist *The Holy Mountain* auch in Jodorowskys schmalen Œuvre ein herausragendes Werk: nicht nur bricht die Filmerzählung an sich mit den seinerzeit gewohnten Bahnen, der ohnehin notorische Tabubrecher wagte es in einem für ihn durchaus nicht ungefährlichen Umfeld die damals sakrosankten Bereiche von Kirche und Militär massiv anzugreifen und für die unterdrückte und verachtete Mehrheit der Indios Partei zu ergreifen, sowie deren Traditionen als die deutlich positiveren Werte gegenüber denen der weißen Eroberer-Minderheit gegenüber zu stellen.

Jodorowskys Filme haben alle einen blasphemischen Aspekt, was sicherlich ein Hauptgrund ist, dass er keine Geldgeber für weitere Projekte findet.²⁵⁹ Das Thema Religion ist bis heute – und heutzutage wieder vermehrt – ein heikles. Jodorowsky ist einer der Regisseure, der sich dieses Themas auf völlig unehrerbietige und respektlose Weise annahm, mit den dementsprechenden Konsequenzen: er geriet in Lebensgefahr, musste fliehen, ist in der Branche verrufen, niemand möchte seine Filmprojekte finanzieren. Noch immer wird seine analytische Fantasie als zu gefährlich erachtet, um ihm künstlerische Freiheiten zuzugestehen.

The Holy Mountain ist im eigentlichen Sinne sicher kein Meisterwerk, zu unterschiedlich ist das Niveau der einzelnen Szenen, zu überfrachtet die Erzählung. Doch zweifelsohne kann man den Film als einzigartig, ideenreich und als sehr aussagekräftig ansehen, ein Werk, das aufgrund seiner Vielschichtigkeit wert ist, immer wieder erinnert zu werden.

²⁵⁹ Sowohl für die Filmprojekte *Abel Cain* (oder *The Sons of El Topo*), *The Dance of Reality* und *King Shot*, einem metaphysischen Gangsterfilm, mitproduziert von David Lynch und mit bemerkenswerter – vorgesehener – Besetzung, kamen letztlich keine Finanzierungen zustande.
Vgl. <http://technocult.net/archives/category/alejandro-jodorowsky/>, Zugriff: 14. 07. 2011

8. Werkverzeichnis von Alejandro Jodorowsky

Filme:

La Cravate (1957)

Fando y Lis (1968)

El Topo (1970)

The Holy Mountain (1973)

Tusk (1980)

Santa Sangre (1989)

The Rainbow Thief (1990)

Comics: (auszugsweise):

Science Fiction Reihe *Anibal* 5

Der Incal, John Difoool (1980-1988),

Zeichnungen von Moebius (Jean Giraud)

John Difoool vor dem Incal (1988-1995),

Zeichnungen von Zoran Janjetov

Die Abenteuer von Aleph-Tau (1983-1998),

Zeichnungen von Arno und Al Covial

Die Kaste der Metabarone (1992-2002),

Zeichnungen von Juan Giménez

Lust und Glaube,

Zeichnungen von Moebius

Der weiße Lama (1993-1998),

Zeichnungen von Georges Bess

Die Techno-Väter (1998-2002),
Zeichnungen von Zoran Janjetov

Nach dem Incal (2000),
Zeichnungen von Moebius

Bouncer (2001-2004)
Zeichnungen von François Boucq

Die Borgia (2006),
Zeichnungen von Milo Manara

Castaka – Der erste Vorfahr (2008)
Zeichnungen von Das Pastoras

Pietrolino (2009),
Zeichnungen von Olivier G. Boiscommun

Der schreckliche Papst (2010),
Zeichnungen von Theo

Literatur:

Wo ein Vogel am schönsten singt
Der Finger und der Mond
Der Weg des Tarot

El niño del jueves negro (dt. Der Junge vom schwarzen Donnerstag, Roman)
No basta desir (dt. Es reicht nicht zu sagen, Gedichte) 2000
La danza de la realidad (dt. Der Tanz der Wirklichkeit, Autobiographie)
Fabulas Panicas (dt. Panische Fabeln)
Albina y los hombres perros (dt. Albina und die Hundemenschen, Roman)

El tesoro de la sombra (dt. Der Schatz des Schattens, Geschichten und Fabeln)
Psicomagica (dt. Psychomagie, Sachbuch)
Yo, el Tarot (dt. Ich, der Tarot, Gedichte)
Piedras el camino (dt. Wegsteine, Gedichte)
El maestro y la magas (dt. Der Meister und die Magierinnen, Autobiographie)
El loro de la siete lenguas (dt. Der Papagei mit den sieben Zungen, Roman)
La sabiduria de los cuentos (dt. Die Weisheit der Geschichten)
Cabaret Misitico (dt. Mystisches Kabarett, Sachbuch)
La escalera de los ángeles (dt. Die Leiter der Engel, Aphorismen)
Los evangelios para sanar (dt. Die Evangelien zum Heilen, Sachbuch)
Las ansias carnovoras de la nada (dt. Die fleischfressenden Sehnsüchte des Nichts, Roman)
Teatro sin fin (dt. Theater ohne Ende, Sachbuch)

9. Bibliographie

9.1. Literatur

Artaud Antonin: *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften. Briefe*; München: Matthes & Seitz 1992.

Bell, Catherine: *Ritual. Perspectives and Dimensions*; New York, Oxford: Oxford Library Press 1997.

Berg, Charles Ramirez: *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967 – 1983*; Austin: University of Texas Press 1992.

Blume, Friedrich [Hrsg.]: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG)*; Berlin: Directmedia 2004.

Brockhaus Riemann Musiklexikon; Berlin: Directmedia 2000.

Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*; Frankfurt am Main: Insel 1999.

Clarke, Peter B. [Hrsg.]: *Atlas der Weltreligionen. Entstehung, Entwicklung, Glaubensinhalte*; Wien: Kremayr & Scheriau 1993.

Cooke, Mervin: *A History of Film Music*; Cambridge: University Press 2008.

Cortéz, Hernán: *Die Eroberung Mexikos. Eigenhändige Berichte an Kaiser Karl V. 1520 – 1524*; Tübingen und Basel: Horst Erdmann 1975.

Daumal, René: *Der Analog*; Düsseldorf: Karl Rauch 1964.

Decker, Ronald/Michael Dummett: *A History of the Occult Tarot 1870 – 1970*; London: Duckworth 2002.

Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch; Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1971.

Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung; Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk 1981.

Douglas, Alfred: *Ursprung und Praxis des Tarot*; Köln: Diederichs 1986.

Douglas, Mary: *Ritual, Tabu, Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Durakovic, Zlata: *Religiöse Signatur der visuellen Medien. Bildpropaganda und visuelle Übertragung*; Dipl., Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät 2004.

Durkheim, Emile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*; Hamburg: Rowohlt 1957.

Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*; Frankfurt am Main: Insel 1984.

Eliade, Mircea: *Schmiede und Alchemisten. Mythos und Magie der Machbarkeit*; Freiburg im Breisgau: Herder 1992.

Engel, Hans: *„Divertimento, Cassation, Serenade“*; MGG, Hrsg. Friedrich Blume; Berlin: Directmedia 2004.

Fischer, Kurt von: *„Passacaglia“*; MGG, Hrsg. Friedrich Blume; Berlin: Directmedia 2004.

Frazer, James George: *Der Goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Galling Kurt [Hrsg.]: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (RGG)*; Berlin: Directmedia 2000.

Gaschler, Thomas/Eckard Vollmar: *Dark Stars. 10 Regisseure im Gespräch*; München: belleville 1992.

Gebelein, Helmut: *Alchemie*; Kreuzlingen/München: Diederichs 2000.

Geller, Friedhelm u. a. [Hrsg.]: *Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*; Köln: KIM ³1999.

Gennep, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage)*; Frankfurt, New York: Campus ³2005.

Gould, Michael: *Surrealism and the Cinema*; South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company 1976.

Graf, Eckhard: *Mythos Tarot, historische Fakten*; Ahlerstedt: Param 1989.

Grass, Karl Konrad: *Die russischen Sekten. Die weißen Tauben oder Skopzen nebst Geistlichen Skopzen, Neuskopzen u. a.*; 2. Bd.; Leipzig: Hinrich'sche Buchhandlung 1914.

Hamburger Institut für Sozialforschung [Hrsg.]: *Nie wieder! Ein Bericht über Entführung, Folter und Mord durch die Militärdiktatur in Argentinien*; Weinheim und Basel: Beltz 1987.

Handler, Corina: *Berge als sakraler Raum. Ein religionsethnologischer Vergleich von Heiligen Bergen und ihrer Bedeutung im religiösen Weltbild ausgewählter Kulträume in den Anden, den Alpen und dem Himalaya*; Dipl., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 2000.

Hödl, Hans Gerald: „Ritual (Kult, Opfer, Ritus, Zeremonie)“; *Handbuch Religionswissenschaft: Religionen und ihre zentralen Themen*; Hrsg. Johann Figl; Göttingen: Vandenhoech & Rupprecht 2003

Hörisch, Jochen: *Gott, Geld Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Janik, Dieter/Wolf Lustig [Hrsg.]: *Die spanische Eroberung Amerikas. Akteure, Autoren, Texte*; Frankfurt am Main: Vervuert 1992.

Hornfisher, Daniel: *Löwe und Phönix. Das große Handbuch der praktischen Spagyrik und Alchemie*; Braunschweig: Aurum 1998.

Jodorowsky, Alejandro: *Wo ein Vogel am schönsten singt*; Frankfurt am Main: Insel 1996.

Jodorowsky, Alejandro/Marianne Costa: *Der Weg des Tarot*; Aitrang: Windpferd 2008.

Jodorowsky – Theo: *Der schreckliche Papst. I. Giuliano della Rovere*; Bielefeld: Splitter 2010.

Johannes vom Kreuz: *Aufstieg zum Berge Karmel*; Wien: Heiler 1953.

Kaiser, Gudrun: *Brasilien – Katholische Kirche und Menschenrechte im 20. Jh. (Schwerpunkt: Rolle der Kirche hinsichtlich der Zeit der Militärdiktaturen)*; Dipl., Universität Wien, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät 2001.

Karow, Yvonne: *Deutsches Opfer. Kultische Selbstausslöschung auf den Reichsparteitagen der NSDAP*; Berlin: Akademie Verlag 1997.

Kattenbelt, Chiel: „Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehung zwischen den Medien“; Hrsg. Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*; Bielefeld, transcript 2008.

Kirchgässner, Alfons: *Geschichte der Kulte und Riten*; Erfstadt: Herder 1959.

Khoury, Adel Theodor/Ludwig Hagemann/Peter Heine: *Lexikon des Islam. Geschichte – Ideen – Gestalten*; Berlin: Directmedia 2001.

Kovács, Steven: *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*; Rutherford-Madison-Teaneck: Farleigh Dickinson University Press 1980.

Kräutler, Erwin: *500 Jahre Lateinamerika – Kein Grund zum Feiern*; Wien: Picus 1992.

Lambrecht, Judith: *Vom Widder bis zum Fisch – Vom Magier bis zum Narren. Wiederaufleben und gegenwärtige Rezeption von Astrologie und Tarot*; Dipl., Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1998.

Lichtenfeld, Monika: „György Ligeti“; MGG, Hrsg. Friedrich Blume; Berlin: Directmedia 2004.

Lissner, Ivar: *Aber Gott war da. Das Wunder Mensch und seine ungelösten Rätsel*; München: Wilhelm Heyne 1960.

Luhmann, Niklas: *Die Religion der Gesellschaft*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Matthews, J. H.: *Surrealism and Film*; University of Michigan: Ann Arbor 1971.

Nichols, Sally: *Die Psychologie des Tarot. Tarot als Weg der Selbsterkenntnis nach der Archetypenlehre C. G. Jungs*; Interlaken: Ansata 1984.

Notz, Klaus-Josef [Hrsg.]: *Lexikon des Buddhismus. Grundbegriffe – Traditionen – Praxis*; Berlin: Directmedia 2001.

Numazawa, Franz Kiichi/Olaf Graf/Matthias Eder: *Die Großreligionen des Fernen Ostens*; Aschaffenburg: Pattloch 1964.

Pollack, Rachel: *Tarot – 78 Stufen der Weisheit*; München: Knauer 1985.

Praher, Margit Susanne Maria: *Chile – Von der Kolonialherrschaft zur Militärdiktatur*; Dipl., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1986.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*; Tübingen und Basel: A. Francke 2002.

Richardson, Michael: *Surrealism and Cinema*; Oxford, New York: Berg 2006.

Riedel, Ingrid: *Farben. In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*; Stuttgart: Kreuz Verlag 1983.

Ringshausen, Gerhard: „Religion in den siebziger Jahren: Sehnsüchte, Engagement und Desinteresse“; *Die Kultur der siebziger Jahre*, Hrsg. Werner Faulstich; München: Wilhelm Fink 2004.

Ritter, Joachim/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel [Hrsg.]: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Basel: Schwabe 1971 – 2007.

Riso, Don Richard: *Das Enneagramm-Handbuch*; München: Knaur 1993.

Röller, Nils/Silvia Wagnermaier [Hrsg.]: *Absolute Vilém Flusser*; Freiburg: orange-press 2003.

Rüger, Wolfgang: *Theorie der religiösen Mischung in Zentral-Mexiko im ersten Jahrhundert nach der Eroberung*; Hohenschäftlarn: Karl Renner Verlag 1986.

Sasportas, Howard: *Astrologische Häuser und Aszendenten*; München: Droemersch Verlagsanstalt 1987.

Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Sieck, Annerose und Jörg-Rüdiger: *Die heilige Inquisition*; Wien: Tosa 2007.

Solomon, Norman: *Judentum. Eine kurze Einführung*; Stuttgart: Reclam 1999.

Sundermeier, Theo: „Erfahrungen mit Heilern in Afrika und Asien. Ein Beitrag zur Magie-Diskussion“; *Magie und Religion*; Hrsg. Jan Assmann, Harald Strohm; München: Wilhelm Fink 2010.

Tagliavini, Luigi Fernando: „Darius Milhaud“; MGG, Hrsg. Friedrich Blume MGG; Berlin: Directmedia 2004.

Thomas, Günter: *Medien – Ritual – Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens*; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*; Frankfurt, New York: Campus 2005.

Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Vom Ernst des menschlichen Spiels*; Frankfurt, New York: Campus 2009.

Vollmar, Klausbernd: *Das Enneagramm. Praktische Lebensbewältigung mit Gurdjieffs Typenlehre*; München: Goldmann 1993.

Wirth, Helmut: „Kammermusik“; MGG, Hrsg. Friedrich Blume; Berlin: Directmedia 2004.

Zangl, Hermeline: *Der Berg als Sitz der Seele. Eine religionsethnologische Betrachtung von Seelenkonzeptionen in Verbindung mit dem Berg Kailāsa in Westtibet*; Dipl., Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät 2003.

9.2. Internetquellen

1001 „musikalische“ Fachwörter – das Musik-Fachwortlexikon;
<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E7A6866767879727565722E6E67++/fachwortlexikon/-CSCO-3h--o.htm>
Zugriff: 28.01.2011

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/jodorowsky.html>
Zugriff: 01.06.10

<http://technocult.net/archives/category/alejandro-jodorowsky/>
Zugriff: 14. 07. 2011

<http://uk.reuters.com/article/idUKTRE56326B20090704>
Zugriff: 30.09.2010

www.albideuter.de/html/marseille-conver-1760.html
Zugriff: 03.10.2010

Koller, Dietrich: *Geld oder Leben - Vom Umgang mit der Macht des Mammons* (Auszug);
aus: www.dekanat-hof.de/meinungdesmonats/meinungokt04.htm
Zugriff: 04.04.2011

Nordhausen, Frank: „Ich war ein Täter“; aus: *Berliner Zeitung*, 25. 10. 2005,
aus: www.anti-scientologie.ch/zeugnis-handl.htm
Zugriff: 04.04.2011

Stüwe, Klaus: *Politik und Religion in den USA*; aus: *Stimmen der Zeit*, 11/2008, S. 723-733,
aus: www.con-spiration.de/texte/2008/stuewe.html
Zugriff: 03.04.2011

www.alejandro-jodorowsky.de/kunst/comics.html
Zugriff: 28.09.2010

www.alejandro-jodorowsky.de/kunst/theater.html
Zugriff: 27.09.2010

www.alejandro-jodorowsky.de/leben/stationen.html
Zugriff: 28.09.2010

www.alejandro-jodorowsky.de/leben/lehrer.html
Zugriff: 01.06.2010

www.alejandro-jodorowsky.de/heilen/psychomagie.html
Zugriff: 01.10.2010

www.alejandro-jodorowsky.de/tarot/tarotmarseille.html
Zugriff: 29.09.2010

www.autorbis.net/eliphas-levi-constant
Zugriff: 02.10.2010

www.bodhidharmazendo.net/Sesshin1.html

Zugriff: 29.03.2011

www.controversial.com/Arthur%20Edward%20Waite.htm

Zugriff: 03.10.2010

www.duneinfo.com/unseen/jodorowsky.asp

Zugriff: 24.11.2010

www.eann.de/afghanistan-said-musa-aus-haft-entlassen/7303/

Zugriff: 29.03.2011

www.encyclopedia.com/topic/Numa_Denis_Fustel_de_Coulanges.aspx

Zugriff: 21.05.2011.

www.geschkult.fu-berlin.de/e/islamwiss/_media/Dateien/Kraemer_Skripte.pdf

Zugriff: 24.01.2011

www.gurdjieff.org.uk/g8ger.htm

Zugriff: 27.09.2010

www.jbeilharz.de/poetas/daumal/daumal-bio-d.html

Zugriff: 27.09.2010

www.karmel.at/berg/elija1-2.htm

Zugriff: 27.09.2010.

www.karmel.at/deu/juan.htm

Zugriff: 27.09.2010

www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-181.html

Zugriff: 14.03.2011

www.mtholyoke.edu/acad/intrel/jc.htm

Zugriff: 18.05.2011

www.mitternachtskino.de/rainbowthief.htm

Zugriff: 24.11.2010

www.newworldencyclopedia.org/entry/Edward_Burnett_Tylor

Zugriff: 21.05.2011

www.religio.de/dialog/103/27_07-09.htm, BERLINER DIALOG 27, Orakel 2003.

Zugriff: 12.09.2010

www.sai.uni-heidelberg.de/abt/IND/mitarbeiter/michaels/michaels.php?cv

Zugriff: 21.05.2011

www.senseofview.de/review/596

Zugriff: 27.09.2010

www.sphinx-suche.de/lexeso/papus.htm

Zugriff: 02.10.2010

www.uni-protokolle.de/Lexikon/ISKCON.html

Zugriff: 04.04.2011

www.wahrsageforum.de/einfuehrung/geschichtlicher-hintergrund/index.php

Zugriff: 03.10.2010

www.welt.de/vermishtes/article4061223/Ex-Beatles-und-Stones-Manager-Allen-Klein-ist-tot.html

Zugriff: 30.09.2010

www.weltwoche.ch/ausgaben/2004-49/artikel-2004-49-der-prophet-der-aus-der-hoelle-kam.html

Zugriff: 29.03.2011

www.william-robertson-smith.net/de/d010home.htm

Zugriff: 21.05.2011.

www.wordiq.com/definition/Guillaume_Postel

Zugriff: 12.09.2010

9.3. Filmquellen

Ein andalusischer Hund/Das goldene Zeitalter; Regie: Luis Buñuel/Salvador Dalí (1929/1930); DVD: Pierrot le Fou 2010.

La Cravate; Regie: Alejandro Jodorowsky (1957); DVD: ABKCO Films 2007.

Fando y Lis; Regie: Alejandro Jodorowsky (1968); DVD: ABKCO Films 2007.

El Topo; Regie: Alejandro Jodorowsky (1970); DVD: ABKCO Films 2007.

The Holy Mountain; Regie: Alejandro Jodorowsky (1973); DVD: ABKCO 2007.

Santa Sangre; Regie: Alejandro Jodorowsky (1989); DVD: Universum Film 2006.

The Rainbow Thief; Regie: Alejandro Jodorowsky (1990); DVD: MEDIAWITH CLASSICS 2009.

9.4. Bildnachweis

Alle Bilder wurden dem Film *The Holy Mountain* aus der DVD-Ausgabe: *The Holy Mountain*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1973); DVD: ABKCO 2007 entnommen.

Anhang

Abstract

Der Regisseur Alejandro Jodorowsky beschäftigt sich seit seiner Jugend mit den Techniken der Pantomime, mit verschiedenen Formen der Spiritualität und mit dem esoterischen Kartenspiel Tarot. Alle diese Aspekte fließen sowohl in seine Comics als auch in seine surrealen Filme ein. Einer seiner drei herausragenden Filme ist *The Holy Mountain*, der sich mit der Suche des Menschen nach Erfüllung und Erlösung beschäftigt, und der, verstrickt in restriktiven religiös-politischen und ideologischen Ersatzsystemen, sich daraus nicht ohne Hilfe zu befreien vermag.

Im ersten Teil der Arbeit wird auf Leben und Werk Jodorowskys Bezug genommen, vor allem auf das *Tarot*, da auf dieses im Film immer wieder hingewiesen wird, es faktisch in jedem seiner Filme zumindest zitiert wird, und auch Jodorowskys Arbeit als Psychomagier bestimmt.

Weiters wird auf die Frage eingegangen, wie Religion definiert werden kann, welche Religionen im Film vorkommen, welche Funktionen und Aufgaben ihnen unterstellt werden und was sie repräsentieren, wie sehr dies von den Motivationen der jeweiligen Geistlichen und Lehrer abhängt, wie auch deren geschichtliche Kontexte und gesellschaftlichen Folgen.

Dasselbe gilt für die Fülle an Ritualen und Zeremonien, die Jodorowsky darstellt und deren Notwendigkeit vordergründig nicht gleich ersichtlich ist. Ebenso wird darauf hingewiesen, dass Rituale nicht unbedingt eine religiöse Basis haben müssen, sondern dass ihre Funktion die Veränderung ist.

Schlussendlich wird die mediale Vermittlung von Religion aufgezeigt, und dass nicht nur der Film als Medium eine Botschaft vermittelt, sondern dass auch Religion an sich ein Medium von Botschaften ist, die durch die Möglichkeiten des Films Verstärkungen in ihren (Aus)Wirkungen erfahren.

Da das Bedürfnis nach religiösen oder religionskompensatorischen Systemen bis heute ungebrochen ist, besitzt auch Jodorowskys fast 40 Jahre altes Werk *The Holy Mountain*, unter anderem aufgrund seiner vielfältigen Interpretierbarkeit, ungebrochene Aktualität.

The director Alejandro Jodorowsky is since his youth busy with the techniques of pantomime, with various forms of spirituality and the esoteric set of cards ,Tarot'. All these aspects are both in his comics as well as in its surreal movies always present. One of his three outstanding movies is ,The Holy Mountain', which deals with the human need for search of fulfillment and redemption, and which is entangled in restrictive religious-political and ideological replacement systems, unable to free itself without external help.

The first part of this work refers to life and work of Jodorowsky, especially on the ,Tarot' card set, as it is referred to in this movie over and over again, as it is actually cited in each of his films at least once, and also as it influenced the work of Jodorowsky in his role as Psycho Mage.

Further the question of how religion can be defined is being addressed. Which religions occur in the film, which aspects and roles do they play and what do they represent, how much does it depend on the intentions of the respective clergymen and teachers, as well as their historical contexts and overall social consequences?

The same applies to the huge variety of rituals and ceremonies that Jodorowsky represents and their necessity which is not immediately obvious. Likewise, it is pointed out that rituals do not necessarily have a religious basis, but that their purpose is change.

Finally, it is explained how religion can be an instrument, and that not only the film as an instrument has a way to convey a message, but that religion itself is a method to bring across a message, which through the possibilities of a film can gain strength in their impact and effect.

As the need for religious or compensating religious systems remains up till today unchallenged the almost 40 years old work of Jodorowsky ,The Holy Mountain' with its huge variety of interpretability has continuing relevance.

Lebenslauf

Geboren 1959 in Wien

1965 – 1969 Volksschule in Wien

1969 – 1975 Schulen in Wien und Vorarlberg
(Piaristengymnasium Wien VIII, Sacre Coeur Bregenz, Institut St. Josef in Feldkirch)

1976 – 1982 Gasthörer an der Hochschule für Angewandte Kunst, in den
Meisterklassen *Künstlerische Schrift und Buchgestaltung* sowie *Metallgestaltung*,
sowie der Besuch der Berufsschule für Goldschmiede.

1982 Matura.

1985 Lehrabschlussprüfung im Beruf *Buchbinder*.

1978 – 2008 Weiterbildungskurse in den Bereichen Buchrestaurierung,
Buchgeschichte und Kunstbuchbinderei am Centro del bel libro in Ascona/Schweiz,
an der Karl Franzens-Universität in Graz sowie in Wien (WIFI, Österr.
Nationalbibliothek, Österr. Staatsarchiv, Wiener Stadt- und Landesarchiv,
Papierwerkstatt Papierwespe, u. a.).

1983 – 2000 Berufsausübung in verschiedenen Werkstätten, sowohl im
handwerklichen als auch im industriellen Bereich.

Seit 2001 Buchrestauratorin im Heeresgeschichtlichen Museum/Wien.

Seit Oktober 2007 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien.

