



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Alejandro Jodorowskys Santa Sangre: Im Labor der
Transformation – Ritual, Alchemie und Macht

verfasst von | submitted by

Luca Calogero Campanella B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Brigitte Marschall

Abstract

Diese Arbeit untersucht nicht Jodorowskys therapeutische Praxis der Psychomagie, sondern deren ästhetische Umsetzung in seinem Film *Santa Sangre* (1989). Die Psychomagie wird dabei als ästhetisches Programm verstanden, das rituelle Handlungen, alchemistische Transformation und artaudsche Grausamkeit in eine filmische Bildsprache übersetzt.

Auf interdisziplinärer Grundlage aus Spiel- und Ritualtheorie (Huizinga, Turner, Schechner, Douglas), Alchemie, Artauds Theater der Grausamkeit, Tiefenpsychologie (Freud, Jung) sowie machtkritischen Ansätzen (Foucault, Han) wird ein analytisches Instrumentarium entwickelt. Dessen Anwendung auf *Santa Sangre* zeigt, dass der Film als meta-psychomagisches Ritual fungiert: Er radikalisiert das kathartische Potenzial des Theaters auf der Basis alchemistischer Transformation und artaudscher Ästhetik, dekonstruiert jedoch zugleich die ihm inhärenten Machtverhältnisse.

Die Analyse der Figurenkonstellation, der narrativen Struktur und der liminalen Räume erweist den Film als kritische Reflexion psychomagischer Prinzipien: Er inszeniert die Ambivalenzen zwischen Befreiung und Unterwerfung, Heilung und Gewalt – und zeigt, dass die Zerstörung guruhafter Autorität die Bedingung möglicher Emanzipation ist. Zugleich werden problematische Aspekte sichtbar: die Reproduktion binärer Geschlechterstereotype, koloniale Aneignung und die Instrumentalisierung religiöser Motive.

Die Arbeit leistet einen Beitrag zur theater- und filmwissenschaftlichen sowie machtkritischen Analyse von Jodorowskys Filmästhetik. Sie argumentiert für die Notwendigkeit einer ethischen Reflexion solcher Grenzphänomene zwischen Kunst und Therapie – insbesondere dort, wo Befreiung selbst zur Falle werden kann.

This thesis does not examine Jodorowsky's therapeutic practice of Psychomagic but rather its aesthetic realization in his film *Santa Sangre* (1989). Psychomagic is understood as an aesthetic program that translates ritual actions, alchemical transformation, and Artaudian cruelty into a cinematic imagery.

Drawing on an interdisciplinary framework of play and ritual theory (Huizinga, Turner, Schechner, Douglas), alchemy, Artaud's Theater of Cruelty, depth psychology (Freud, Jung), and critical theories of power (Foucault, Han), an analytical methodology is developed. Its application to *Santa Sangre* reveals that the film functions as a meta-psychomagic ritual: it radicalizes the cathartic potential of theater through alchemical transformation and Artaud's aesthetics, while simultaneously deconstructing the power structures inherent in it.

The analysis of the film's character constellation, narrative structure, and liminal spaces (circus, church, theater) shows *Santa Sangre* as a critical reflection of psychomagic principles: it stages the ambivalences between liberation and subjugation, healing and violence – and demonstrates that the destruction of guru-like authority is a condition for possible emancipation. At the same time, problematic aspects become visible: the reproduction of binary gender stereotypes, colonial appropriation, and the instrumentalization of shamanic motifs.

This thesis makes a contribution to the theater studies and critical-theoretical analysis of Jodorowsky's film aesthetics. It argues for the necessity of an ethical reflection on such borderline phenomena between art and therapy – particularly where liberation itself risks becoming a trap.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Vorstellung des Themas	1
1.2 Zentrale Fragestellung	2
1.3 Relevanz des Themas	2
1.4 Methodik	2
1.5 Aufbau der Arbeit	3
I Fall Jodorowsky	5
2 Alejandro Jodorowsky – Leben und Werk	5
2.1 Untersuchungsgegenstand: Psychomagie in Santa Sangre	7
2.2 Ästhetische Wurzeln der Psychomagie	8
2.3 Synopsis	8
II Theoretische Grundlagen	9
3 Sozialanthropologischer Hintergrund	9
3.1 Spiel als anthropologische Kategorie	9
3.1.1 Das Spiel	9
3.1.2 Die Welt des Spiels (Magic Circle)	10
3.2 Zwischen Imagination und Leiblichkeit: Bilder des Menschen (Wulf)	11
3.3 Die soziale Kodierung des Körpers (Douglas)	12
3.4 Ritual und Performance im Kontinuum (Schechner)	13
3.5 Liminalität und Communitas (Turner)	14
3.6 Das spirituelle Ritual: Schamanismus	14
4 Konzeptionelle Zugänge zum Unbewussten	15
4.1 Katharsis als ästhetisches Wirkungsversprechen	15
4.1.1 Die Tragödie als soziales Ereignis in der griechischen Antike	16
4.1.2 Das Übersetzungsproblem: éleos und phóbos	17
4.1.3 Katharsis – moralisches Versprechen vs. ästhetisches Ereignis	19
4.1.4 Katharsis seit dem 19. Jahrhundert	21
4.1.4.1 Katharsis als dionysisch-ästhetisches Versprechen (Nietzsche)	22
4.1.4.2 Katharsis als therapeutisches Versprechen (Freud)	23

4.2 Alchemie und Theater – Transformation als Verfahren	23
4.2.1 Zur Wissenschaftsgeschichte der Alchemie	24
4.2.2 Prinzipien der Alchemie	25
4.2.3 Vom Labor zur Bühne: Das Theatrum als Modell der Transformation	27
4.2.4 Die Alchemie als Projektionsfläche des Unbewussten nach Jung	27
4.2.5 Antonin Artauds Alchemie – Das „wesentliche Drama“	28
4.2.6 Vom wesentlichen Drama zur Grausamkeit – Artauds Theaterkonzept	30
4.2.7 Das Theater der Grausamkeit in Santa Sangre	31
4.2.8 Alchemie in Jodorowskys Filmen	31
4.3 Freudsche Psychoanalyse – Konzepte und Begriffe	32
4.3.1 Die Traumdeutung	33
4.3.2 Einfluss der Traumdeutung auf die Künste	33
4.3.3 Die Sexualentwicklung und der Ödipus-Komplex	34
4.3.4 Die freudsche Sexualentwicklung aus feministischer Perspektive	36
4.3.4.1 Nancy Chodorow – Die Mutter-Kind-Beziehung als Schlüssel	36
4.3.4.2 Judith Butler – Gender als Performativität	37
4.3.5 Der psychische Apparat	39
4.3.6 Zu Freuds Verständnis von Krankheit	40
4.4 Jungs Analytische Psychologie – Konzepte und Begriffe	41
4.4.1 Abgrenzung zu Freud	41
4.4.2 Archetypen und das kollektive Unbewusste	42
4.4.2.1 Archetypus Geist	44
4.4.2.2 Archetypus Schatten	44
4.4.2.3 Archetypus Anima/Animus	45
4.4.2.4 Mutter, Vater, Kind	45
4.4.3 Krankheitsverständnis und Individuation	46
4.4.4 Analytische Psychologie aus heutiger Sicht	46
4.4.5 Jodorowsky und die psychoanalytische Tradition	48
5 Das therapeutische Subjekt im gesellschaftlichen Wandel	48
5.1 Michel Foucault – Disziplinarmacht und Biopolitik	49
5.1.1 Foucault – Begriffe und Thesen	49
5.1.2 Das Subjekt zwischen Disziplinarmacht und Selbstsorge	50
5.2 Byung-Chul Han – Psychopolitik der Selbstausbeutung	51
5.2.1 Vom äußeren Zwang zur inneren Selbstoptimierung	51
5.2.2 Digitalisierung und Transparenz	52

III Analyse und kritische Verortung	53
6 Filmanalyse: Santa Sangre als psychomagische Ästhetik	53
6.1 Liminalität und Communitas	54
6.1.1 Liminale Räume: Zirkus, Kirche, Theater	54
6.1.2 Communitas: Gemeinschaften der Schwelle	55
6.2 Die narrative Struktur als alchemistischer Läuterungsprozess	56
6.2.1 Die gebrochene Heldenreise	56
6.2.2 Die alchemistische Dramaturgie – Nigredo, Albedo, Rubedo	57
6.2.3 Alma – Albedo in weiblicher Gestalt	61
6.3 Figurenkonstellation und Machtverhältnisse	62
6.3.1 Macht und Autonomie	63
6.3.1.1 Fenix zwischen Unterwerfung und Befreiung	63
6.3.1.2 Conchas Herrschaftstechniken	67
6.3.1.3 Orgo – Der gewaltvolle Tyrann	68
6.3.1.4 Santa Sangre zwischen Befreiungsversprechen und Psychomacht	69
6.3.2 Geschlechterbilder in Santa Sangre – eine feministische Kritik	70
6.3.2.1 Concha und Orgo – Pervertierung der Geschlechterrollen	70
6.3.2.2 Fenix – Destabilisierung männlicher Identität	71
6.3.2.3 Alma – Spiegelung und Befreiung	72
6.3.2.4 Ambivalenz als Diagnose	73
6.3.3 Zur kulturellen Aneignung in Santa Sangre	74
6.3.3.1 Orgo – Der Kolonisator	74
6.3.3.2 Concha – Die falsche Heilige	75
6.3.3.3 Concha – Die falsche Schamanin	76
6.4 Szenentiefenanalyse: Die Tätowierung in der Kirche	77
7 Fazit	82
7.1 Theoretische Synthese	82
7.2 Santa Sangre als Prüfstein der ästhetischen Psychomagie	83
7.3 Grenzen und Ausblick	85
8 Quellenverzeichnis	87
8.1 Publikationen	87
8.2 Online-Quellen	93
8.3 Filme	94

8.4 Abbildungsverzeichnis	94
Anhang	95

Alejandro Jodorowskys *Santa Sangre*: Im Labor der Transformation – Ritual, Alchemie und Macht

1. Einleitung

Was haben die kathartische Kraft des Theaters, die geheimnisvollen Schriften der Alchemist:innen und die verborgenen Schichten der menschlichen Psyche gemeinsam? Sie alle fungieren als Bühnen der Transformation. Alejandro Jodorowsky führt diese Ideen in *Santa Sangre* (1989) zusammen: Der traumatisierte Protagonist Fenix ist die *prima materia* des Films und wird durch den Läuterungsprozess getrieben, ohne jemals ganz im Stein der Weisen aufzugehen. Seine zerrüttete Psyche entlarvt sich als Schauplatz archetypischer Kräfte, die im dramatischen Spiel ein neues Gleichgewicht suchen. Die heilende Kraft dieses inszenierten Spiels ist keine Psychoanalyse von außen, sondern eine ästhetische Erfahrung der Selbst-Verwandlung: ein psychomagisches Ritual.

1.1 Vorstellung des Themas

Die Vorstellung einer transformativen Wirkung des Theaters lässt sich in verschiedenen historischen Momenten nachweisen: So beschreibt Aristoteles in seiner *Poetik* die Katharsis als Affekterfahrung des Publikums.¹ Die Alchemie entwirft ein Modell der Verwandlung von Materie, das ab dem späten 19. Jahrhundert als Metapher für spirituelle und psychische Wandlungsprozesse dient. Die Tiefenpsychologie erschließt das Unbewusste als Ort verdrängter Konflikte, die durch Traumdeutung und symbolische Verfahren zugänglich gemacht werden können. Jodorowskys Film greift diese Stränge nicht als Theorie, sondern als ästhetisches Programm auf.

Santa Sangre entzieht sich einer eindeutigen Genre-Zuordnung. Roger Ebert bemerkt, es sei unfair, ihn einen Horrorfilm zu nennen – doch genau in dieser Spannung zwischen Genrereferenzen liegt seine ästhetische Besonderheit.² Die vorliegende Arbeit versteht den Film als surrealistisches Horror-Melodram, das unterschiedliche Genretraditionen als ästhetisches Vokabular nutzt, um seine Themen – Trauma, Besessenheit, Macht – zu verhandeln.

Die Analyse ist nicht Jodorowskys therapeutischer Praxis der Psychomagie gewidmet, sondern ihre ästhetische Umsetzung in *Santa Sangre*. Der Film wird als Labor der Transformation gelesen: Die narrative Struktur folgt der alchemistischen Phasenlogik; die Figurenkonstellation spiegelt psychoanalytische Konzepte; die Szenografie inszeniert

¹ Vgl. Kaiser, *Szenen des Subjekts*; vgl. Aristoteles, *Poetik*.

² Ebert, „Santa Sangre“, <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-santa-sangre-1989>, 15.05.2026.

Machtverhältnisse, die sich unterschiedlichen Diskursen zuordnen lassen.³ Macht wird dabei nicht nur im Sinne äußerer Gewalt verstanden, sondern als ein Zusammenspiel von Disziplinierung, Psychosteuerung, unbewussten Dynamiken und kulturellen sowie geschlechtlichen Normierungen.

1.2 Zentrale Fragestellung

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die leitende Frage der Arbeit: Wie inszeniert Alejandro Jodorowskys *Santa Sangre* die Transformation eines traumatisierten Subjekts – und inwiefern lässt sich diese Inszenierung vor dem Hintergrund alchemistischer, psychoanalytischer und machttheoretischer Konzepte analysieren? Dabei werden vier analytische Ebenen unterschieden:

1. Die liminalen Filmräume als Schwellenorte und die Communitas als Gemeinschaftsform⁴
2. Die narrative Struktur als alchemistischer Transformationsprozess
3. Die Figurenkonstellation vor dem Hintergrund machttheoretischer, gender-theoretischer und postkolonialer Kategorien
4. Die szenische Inszenierung als verdichtete Synthese der Befunde

1.3 Relevanz des Themas

Jodorowskys Filme wurden in der Forschung vor allem unter biografischen, surrealistischen oder esoterischen Gesichtspunkten betrachtet. Die vorliegende Arbeit zeigt, wie *Santa Sangre* die Grenzen zwischen Realität und Wahn, zwischen Heilung und Gewalt, zwischen ästhetischer Erfahrung und therapeutischem Ritual nicht nur thematisiert, sondern in gewaltigen Bildkonzepten selbst generiert. Eine solche Lektüre erlaubt es, Jodorowskys filmisches Werk jenseits biografischer oder okkultistischer Lesarten als ästhetisch durchdachtes Transformationsmodell zu verstehen. Darüber hinaus bietet der Film einen exemplarischen Fall für die Analyse von Machtverhältnissen und kultureller Aneignung im surrealistischen Horrorfilm.

1.4 Methodik

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem theoretisch-interpretativen Zugang, der in zwei aufeinander aufbauenden Schritten erfolgt:

³ Unter kultureller Aneignung wird hier die kritische Reflexion des Umgangs mit indigenen, schamanistischen und christlichen Symbolen im Film verstanden.

⁴ Mit „liminalen Räumen“ sind Schwellenorte im Sinne Victor Turners gemeint, in denen gewohnte Regeln außer Kraft gesetzt sind; „Communitas“ bezeichnet die dort entstehenden Gemeinschaftsformen, vgl. Kap. 3.5.

Erstens wird ein interdisziplinäres Analyseraster erarbeitet. Die filmische Gestaltung von *Santa Sangre* verknüpft rituelle, unbewusste und koloniale Dimensionen so untrennbar, dass ihre Analyse ein Zusammenspiel zwischen Anthropologie, Film- und Theaterwissenschaft, Tiefenpsychologie sowie Postkolonial- und Machtforschung erfordert. Mittels systematischer Literaturrecherche werden die jeweiligen Konzepte zusammengeführt und in ihrer Kombination auf den Film bezogen. Der Theorieteil verbindet die Einführung der Konzepte mit einer ersten exemplarischen Verortung im Untersuchungsgegenstand, um die Relevanz der Theorie für die Analyse zu legitimieren. Die vollständige Anwendung erfolgt in der systematischen Filmanalyse.

Methodisch folgt die Filmanalyse einem psychoanalytisch-filmtheoretischen Ansatz, der Filme als Ausdruck unbewusster Konflikte und symbolischer Verdichtungen liest.⁵ *Santa Sangre* wird als ästhetische Verdichtung der theoretischen Befunde in vier Schritten untersucht: Zunächst werden die liminalen Räume und die Communitas analysiert. Im Anschluss wird die alchemistische Dramaturgie als narrative Struktur entschlüsselt. Darauf aufbauend werden die Figurenkonstellationen vor dem Hintergrund von Macht, Gender und kultureller Aneignung betrachtet. Den Abschluss bildet eine Szenentiefenanalyse, die die Befunde verdichtet. Sie fungiert dabei zugleich als exemplarischer Prüfstein: An ihr zeigt sich, ob und wie die theoretischen Konzepte von Macht, Alchemie und Psychoanalyse eine ästhetisch kohärente Umsetzung finden können – ohne auf ihr therapeutisches oder okkultes Versprechen festgelegt zu sein.

1.5 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil ist Alejandro Jodorowsky und seinem Werk gewidmet. Kapitel 2 zeichnet die biografischen und künstlerischen Einflüsse auf sein Werk und führt so zum Untersuchungsgegenstand hin. Hierfür dient in erster Linie seine Autobiografie *The Dance of Reality* als Basis.⁶ Die biografischen Details werden hier dokumentiert, nicht um Jodorowskys Werk aus seinem Leben zu erklären, sondern um das künstlerische Universum zu skizzieren, in das der Untersuchungsgegenstand eingebettet ist. Neben der internationalen Kinofassung von *Santa Sangre* werden insbesondere seine zentralen Texte zur Methode selbst – *Psychomagic – The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy* und das *Manual de Psicomagia (Handbuch der Psychomagie)* herangezogen, um anschließend die Psychomagie als ästhetisches Konzept vorzustellen.⁷ Das Kapitel schließt mit einer Synopsis des untersuchten Films.

⁵ Vgl. Metz, *Der imaginäre Signifikant*.

⁶ Orig.: *La Danza de la Realidad*, 2001.

⁷ Orig.: *Le Théâtre De La Guérison – Une Thérapie Panique*, 1995; orig.: *El manual de Psicomagia*, 2004.

Teil II umfasst Kapitel 3 bis 5 und erarbeitet das theoretische Analyseraster. Kapitel 3 widmet sich den Grundbegriffen von Spiel, Ritual und Performance. Ausgehend von Johan Huizingas *Homo Ludens* wird das Spiel als anthropologische Grundkategorie eingeführt. Als begriffliches Fundament der Filmanalyse dient Victor Turners Modell der Liminalität und Communitas.⁸ Zur theoretischen Verortung der dabei aufscheinenden Prozesse werden ergänzend Richard Schechner, Christoph Wulf und Mary Douglas herangezogen.⁹ Den Abschluss bildet ein theoretischer Einblick in die rituellen Praktiken des Schamanismus, die als historische und ästhetische Referenzpunkte jener performativen Strategien gelten, die Jodorowsky in seiner filmischen Bildsprache zitiert und zugleich dekonstruiert.

In Kapitel 4 werden konzeptionelle Zugänge zum Unbewussten behandelt: Die Katharsis, die Alchemie und die Tiefenpsychologie. Das Kapitel zeichnet die historische Entwicklung des Katharsisbegriffs nach – von seinen religiös-rituellen Ursprüngen (griechische Antike, Dionysos), über seine moralisch-didaktische Wende in der Aufklärung (Gottsched, Lessing) und die ästhetische Gegenposition der Klassik (Goethe, Rousseau) bis hin zu seinen Neuinterpretationen im 19. und 20. Jahrhundert, darunter Nietzsches ästhetische Umdeutung, Bernays' medizinische Rekonstruktion und Freuds psychoanalytische Adaptation. Für die Analyse ist nicht diese Historie selbst relevant, sondern ihre ästhetische Struktur: die Spannung von Affekt und Auflösung, die *Santa Sangre* als narrativen Prozess inszeniert.

Die Alchemie ist ein weiterer Themenbereich, der für eine Auseinandersetzung mit Jodorowsky fundamental ist. Nachdem das Kapitel 4.2 ihre Grundlagen behandelt, wird der Läuterungsprozess im Kontext von Carl Gustav Jungs Individuation dargestellt. Anschließend werden die Bezüge zwischen Alchemie und den darstellenden Künsten veranschaulicht. Hierfür wird Antonin Artauds Theater der Grausamkeit in Relation gesetzt – eine Praxis, die Jodorowsky wiederholt als zentrale Inspirationsquelle für sein Schaffen nennt.¹⁰ Artauds Konzept wird als ästhetisches Vokabular rezipiert, das Jodorowsky in seinen Filmen adaptiert.

Das dritte Feld behandelt Konzepte aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds und der Analytischen Psychologie C.G. Jungs – ergänzt durch die feministischen Perspektiven von Nancy J. Chodorow und Judith Butler.¹¹ Hier gilt es, die für das Erkenntnisinteresse grundlegenden Ansätze zu präsentieren – darunter die Traumdeutung, das Strukturmodell der Psyche sowie die Archetypenlehre. Sie sind in zweifacher Hinsicht relevant: als historische Einflüsse auf Jodorowskys symbolische Bildsprache und als Analysekategorien

⁸ Vgl. *The Ritual Process*.

⁹ Vgl. *Performance Theory*; vgl. *Bilder des Menschen*; vgl. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik*.

¹⁰ Vgl. Morse, „Poet in Action“, <https://www.frieze.com/article/poet-action>, 16.05.2026.

¹¹ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*; Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*; Chodorow, *The Reproduction of Mothering*; Butler, *Gender Trouble*.

für die Untersuchung von *Santa Sangre* – insbesondere im Hinblick auf ödipale Konflikte, archetypische Figuren und die performative Destabilisierung von Gender.

Das abschließende Kapitel des Theorieteils widmet sich der gesellschaftspolitischen Dimension dieser Entwicklungen, indem es machttheoretische Grundlagen bei Michel Foucault („Disziplinarmacht“ und „Biopolitik“) und Byung-Chul Han („Psychomacht“ und „Psychopolitik“) einführt.¹² Diese Konzepte bilden den theoretischen Hintergrund für die Frage, wie *Santa Sangre* Machtverhältnisse – zwischen Mutter, Vater und Sohn – filmisch inszeniert und inwiefern diese Inszenierung als Kritik, als Reproduktion oder als paradoxe Verschränkung beider gelesen werden kann.

Der dritte Teil dient der analytischen Anwendung und schrittweisen Verdichtung: *Santa Sangre* wird als exemplarische Realisierung des ästhetischen Programms untersucht, das in den vorangehenden Kapiteln erarbeitet wurde. Die Analyse gliedert sich in vier Schritte: Erstens werden die liminalen Räume (Zirkus, Kirche, Theater) als Schwellenorte analysiert, deren Rahmen gebrochen werden. Anschließend werden die Communitas (Sekte, Zirkusgemeinde, Bündnis mit Aladin) als Strukturprinzipien des Films herausgearbeitet. Zweitens wird die alchemistische Dramaturgie als narrative Struktur untersucht: Die drei Phasen *Nigredo*, *Albedo* und *Rubedo* dienen als Raster für die Handlungsentwicklung; Alma wird als Verkörperung der *Albedo* analysiert. Drittens werden die Figuren und ihre Dynamiken vor dem Hintergrund dreier Perspektiven untersucht: Macht (Foucault, Han) fragt nach der Inszenierung von Disziplinierung durch den Vater und Psychosteuerung durch die Mutter; Gender (Chodorow, Butler) analysiert die Darstellung und performative Destabilisierung von Geschlechterrollen; kulturelle Aneignung (postkoloniale Kritik) reflektiert schließlich den Umgang des Films mit indigenen, schamanischen und christlichen Motiven. Den Abschluss bildet eine Szenentiefenanalyse, die die theoretischen Befunde zu Macht, Gender und Ästhetik in einer Schlüsselszene verdichtet.

I Fall Jodorowsky

2 Alejandro Jodorowsky – Leben und Werk

Alejandro Jodorowsky wurde am 7. Februar 1929 in Tocopilla geboren, einer kleinen Hafenstadt im Norden Chiles. Seine Großeltern waren jüdisch-ukrainische Migrant:innen, die aus Russland übersiedelten. Jodorowsky berichtet in seiner Autobiografie von seiner schwierigen Kindheit. Er sei von Übergewicht, Mobbing und toxischen Familienverhältnissen betroffen gewesen – insbesondere das Verhältnis zu seinem Vater, das von „übermäßigem Machismo“ bestimmt gewesen sein soll.¹³ In seiner Jugend begann Jodorowsky sich für die Künste zu interessieren und entdeckte Poesie und Theater für sich. In den folgenden Jahren

¹² Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*; vgl. Han, *Psychopolitik*.

¹³ Vgl. Jodorowsky, *The Dance of Reality*.

veröffentlichte er seine ersten Gedichte. Nach dem Schulabschluss begann er, Philosophie und Psychologie zu studieren, brach das Studium aber nach zwei Jahren wieder ab. In dieser Zeit machte Jodorowsky seine ersten Erfahrungen als Pantomime und Clown in einem Zirkus sowie als Schauspieler.¹⁴

Sein lang ersehnter Wunsch, Chile zu verlassen, ging 1953 schließlich in Erfüllung. Er machte einen Neustart in Paris, wo er zunächst unter Étienne Decroux studierte, einem der Mitbegründer der modernen Pantomime. Währenddessen schrieb Jodorowsky gemeinsam mit seinem Kommilitonen Marcel Marceau Stücke und leitete Maurice Chevaliers *One Man Show*. Später fand er in einer Surrealistengruppe unter der Leitung André Bretons Anschluss und assistierte dem Philosophen Gaston Bachelard an der Sorbonne Universität.¹⁵

Im Jahr 1968 veröffentlichte Jodorowsky seinen ersten Spielfilm *Fando y Lis*, basierend auf einem Theaterstück von Arrabal. Der Erfolg blieb vorerst aus, da die Freizügigkeit des Films im konservativen Publikum für skandalöses Aufsehen sorgte.¹⁶ Kultstatus in der Popkultur erreichte Jodorowsky erst mit seinem biblischen Western *El Topo* (1970) und seinem Fantasydrama *The Holy Mountain* (1973).¹⁷ Da er in Mexiko den Hass zahlreicher religiöser Fanatiker auf sich zog und seine Filme teilweise zensiert wurden, zog er samt Familie in die USA, um unter anderem Distributoren zu finden.¹⁸ Nach seinem misslungenen Versuch, den Science-Fiction-Klassiker *Dune* zu verfilmen, wandte sich der Regisseur zunächst von der Filmproduktion ab und feierte seine nächsten Erfolge erst wieder 1989 mit *Santa Sangre* und drei Jahre später mit *The Rainbow Thief* (1992). Sein autobiographischer Film *La Danza de la Realidad* (*Der Tanz der Wirklichkeit*) hatte auf dem Filmfestival von Cannes 2013 Premiere, wie auch die Fortsetzung *Poesía Sin Fin* (*Poesie ohne Ende*) im Jahr 2016.

Alejandro Jodorowsky bezeichnet sich selbst als einen multidisziplinären Künstler. Er hat neben Filmen und Theaterstücken auch Comics, Romane, Gedichte und Wissensbücher geschrieben. Es ist kaum möglich, ihn einem bestimmten Stil oder Genre zuzuordnen. Sein Werk ist thematisch von seiner Leidenschaft für das Tarot und der Alchemie sowie von seinem kritischen Interesse für Religion und Philosophie geprägt. In seiner Laufbahn kam er mit geistlichen Figuren in Kontakt, deren spirituelle und praktische Weisheit er studierte. Der Künstler verbrachte einige Zeit als Schüler bei Zen-Mönch Ejo Takata und der

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Jodorowsky schrieb unter anderem *The Cage* (1975) und *The Maskmaker* (1975) für Marceau, vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ In beiden Filmen war er als Regisseur, Produzent, Autor und Darsteller aktiv.

¹⁸ Dort wurden seine Filme im Laufe der folgenden Jahre trotz kritischer Stimmen als *Midnight Movies* bekannt und gefeiert. Diese entwickelten sich in den 1970er-Jahren zu einem kulturellen Phänomen, das vor allem in den USA Wellen schlug; vgl. Simon Broll, „Kino-Phänomen Midnight Movies“, <https://www.spiegel.de/geschichte/kino-phaenomen-midnight-movies-schlacht-mitternacht-a-947786.html>, 15.03.2026.

schamanischen Heilerin Pachita in Mexiko-Stadt. In Mexiko verbrachte er generell viel Zeit damit, die traditionellen Heilmethoden der indigenen Völker zu studieren. Gegen Ende der 1980er-Jahre zog Jodorowsky wieder nach Paris und widmet sich seitdem hauptsächlich dem Tarot und der Psychomagie.¹⁹

2.1 Untersuchungsgegenstand: Psychomagie in *Santa Sangre*

Psychomagie versteht sich als therapeutisches Verfahren, das symbolische Akte zur Bearbeitung psychischer Konflikte einsetzt. Sie synthetisiert dabei Elemente aus Tarot, Alchemie, Surrealismus und schamanischen Ritualformen zu einer eigenen Bildsprache. Jodorowsky bezeichnet seine Praxis als „schamanische Psychotherapie“, als „Theater der Heilung“ (*théâtre de la guérison*) und als „heilende Kunst“ (*healing art*). Diese Selbstverortung ist nicht als Praxisbehauptung Gegenstand der Analyse, sondern als ästhetischer Anspruch: Die Frage ist nicht, ob seine Rituale heilen, sondern wie seine Filme das ästhetische Programm der Psychomagie – die Inszenierung von Pathologie und Heilungsversuchen – als narrative und visuelle Struktur nutzen.

Die Ästhetik der Psychomagie speist sich aus zwei Quellen: der Fusion unterschiedlicher Traditionslinien und der Übersetzung therapeutischer Prinzipien in Bildsprache. Jodorowsky synthetisiert Elemente aus Tarot, Alchemie, Surrealismus und schamanischen Ritualformen zu einem eigenen Symbolsystem. Er greift auf die „Sprache des Traumes“ zurück – jene Bildsprache des Unbewussten, die bereits die Surrealist:innen thematisierten. Traditionelle Symbole werden zu neuen, absurd-grotesken Konstellationen verschmolzen, die der anarchischen und assoziativen Logik des Traums folgen.

Charakteristisch für diese Ästhetik sind mehrere, ineinandergreifende Elemente: eine ausgeprägte Farb- und Zahlensymbolik, eine spielerisch-zirkushafte Bildsprache, eine groteske Übersteigerung des Körpers, etwa durch Verstümmelung und Tätowierung, sowie eine provokative Religions- und Staatskritik, die sakrale Symbole umdeutet und Machtverhältnisse bloßstellt. Der Begriff Magie bezeichnet hier keine esoterische Praxis, sondern ein ästhetisches Prinzip, das sich der rationalen Erklärung entzieht.

Santa Sangre wird als filmischer Brennpunkt herangezogen – derjenige Film, in dem die psychomagische Ästhetik am konsequentesten umgesetzt ist: Die narrative Struktur folgt einem alchemistischen Läuterungsprozess, die Figurenkonstellation knüpft an archetypische Muster und die Inszenierung ist von der Grenzverschwommenheit von filmischer Fiktion und Realität geprägt. Die Psychomagie fungiert hier als Leitbegriff für ein filmisches Verfahren, das symbolisch geladene Bilder, rituelle Sequenzen und archetypische Figuren zu einem kohärenten ästhetischen System verbindet.

¹⁹ Vgl. Jodorowsky, *Psychomagic*.

2.2 Ästhetische Wurzeln der Psychomagie

Jodorowskys frühe Theaterarbeit der 1960er Jahre, die „flüchtige Panik“ (*pánico efímero*)²⁰, entwickelte bereits eine Raumästhetik, die für das Verständnis seiner Filme grundlegend ist: Der Aufführungsort ist nicht länger ein von der Realität isolierter Schauplatz, sondern ein „non-delimited space in which one does not know where the stage ends and where reality begins.“²¹ Während der Raum etwas Dynamisches ist, das in seiner Fülle genutzt werden sollte, ist die Zeit des Stückes der Handlungszeit ausgeliefert.²² In *Santa Sangre* wird diese Grenzverschwommenheit filmisch umgesetzt. Bevor sich die Arbeit der Theorie widmet, gibt die folgende Synopsis zunächst einen Überblick über die Handlung.

2.3 Synopsis

Santa Sangre handelt vom Protagonisten Fenix, dem als Junge ein schweres Trauma widerfährt. Sein amerikanischer Vater Orgo leitet den *Circo del Gringo* in Mexiko-Stadt, ein Zirkus, der mit US-Flaggen geschmückt ist; Fenix tritt dort als Magier auf. Seine mexikanische Mutter Concha führt die Glaubensgemeinschaft der *Santa-Sangre*-Sekte und arbeitet im Zirkus als Trapezkünstlerin. Fenix verliebt sich in das taubstumme Mädchen Alma, das als Assistentin der tätowierten Frau im Zirkus auftritt.

Als Orgo Concha mit der tätowierten Frau betrügt, greift sie die beiden an. Nach einer gewalttätigen Auseinandersetzung schneidet Orgo Concha die Arme ab und nimmt sich anschließend vor den Augen des Sohnes das Leben. Alma wird von der flüchtenden tätowierten Frau entführt.

Die Narration macht einen Zeitsprung zu Fenix als jungen Erwachsenen, der in einer Nervenheilanstalt lebt. Bei einer Gruppenexkursion erblickt er zufällig die tätowierte Frau; kurz darauf hört er die Rufe seiner Mutter vor der Klinik und bricht aus. Er trifft auf alte Weggefährten aus seiner Zirkuszeit – darunter Aladin und eine Gruppe Clowns – die ihn in seinen Taten unterstützen. Von nun an lebt er mit der armlosen Concha zusammen – ihre Arme sind nicht mehr vorhanden, doch sie steuert seine Hände, als wären es ihre eigenen. Fenix tötet auf ihren Befehl mehrere Frauen, beginnend mit der Tätowierten. Alma, die sich von ihrer Entführerin befreit hat, sucht Fenix und findet ihn.

Am Ende kommt es zur Wiedervereinigung mit Alma, in deren Folge Fenix sich von der Kontrolle seiner Mutter löst. In der Schlusszene wird deutlich, dass Concha bereits seit der Tragödie tot war und seither nur als Vision oder innere Stimme existierte. Der Film endet mit Fenix' Verhaftung.

²⁰ Ebd., S. 29.

²¹ Ebd.

²² Vgl. ebd.

II Theoretische Grundlagen

3 Sozialanthropologischer Hintergrund

Jodorowskys Filme greifen auf spielerische und rituelle Praktiken zurück, die tief in der Menschheitsgeschichte verwurzelt sind, und nutzen sie als ästhetisches Vokabular. Die folgenden Kapitel untersuchen daher mit der Spieltheorie, der Ritualforschung und dem Schamanismus jene Felder, die das theoretische Fundament für die Untersuchung von *Santa Sangre* bilden. In der Filmanalyse werden diese Konzepte – allen voran Turners Modell der Liminalität und Communitas – auf die Räume, Figuren und die Narration des Films angewendet.

3.1 Spiel als anthropologische Kategorie

Das Spiel ist ein Phänomen, das sich durch alle Bereiche des Lebens drängt und über kulturelle, geografische und historische Grenzen hinausgeht – es ist älter als der Mensch selbst, wie bereits das Spiel der Tiere zeigt. Es liegt nahe, dass das Spiel seit Beginn der Menschheit als soziales und lehrhaftes Instrument genutzt wird. Im Jahr 1938 begründete der Kulturhistoriker Johan Huizinga den Begriff *Homo ludens* in seinem gleichnamigen Buch. Der Begriff stammt aus dem Lateinischen und wird ins Deutsche als „spielender Mensch“ übersetzt.²³ Spielen wird hier nicht als Freizeitbeschäftigung definiert, sondern als Kulturpraxis, das das menschliche Leben durchströmt und formt. Als Urform des Spiels und somit als Quelle instinktiver Kräfte der Zivilisation nennt Huizinga rituelle Praktiken, die seit Jahrtausenden praktiziert werden.²⁴

3.1.1 Das Spiel

Eine einheitliche Definition des Spielbegriffs ist kaum möglich. Bereits der Psychologe Moritz Lazarus erkannte im Spiel nicht bloße Unterhaltung, sondern eine Form kompensatorischer Erholung, die den Geist anregt und Ausgleich ermöglicht.²⁵ Damit legte er den Grundstein für spätere Spieltheorien – allen voran Huizingas *Homo ludens*.

Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist nicht das Kartenspiel, der Wettkampf oder das Glücksspiel relevant, sondern das darstellende Spiel als performative Kulturpraxis: jene Spielform, in der Handlungen inszeniert, Rollen übernommen und innere Bilder in körperliche Aufführungen transformiert werden. Drei Eigenschaften des Spiels sind zentral: Freiheit, Uneigennützigkeit und Abgeschlossenheit. Huizinga zufolge ist Spiel eine freiwillige

²³ Huizinga, *Homo ludens*, S. 5.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Lazarus, *Über die Reize des Spiels*.

Handlung – es ist frei, nicht durch Zwang oder Notwendigkeit bestimmt.²⁶ Es ist uneigennützig, da es „außerhalb der unmittelbaren Befriedigung von Bedürfnissen und Begierden“²⁷ steht, und es ist räumlich und zeitlich begrenzt: Es bewegt sich innerhalb eines „vorher abgesteckten Spielplatzes.“²⁸ Hinzu kommt das Probehandeln in einer konsequenzlosen Situation, das einen Reflexionsraum eröffnet.

Eine Ergänzung zu Huizinga liefert Roger Caillois mit seiner Klassifikation des Spiels. Er unterscheidet zwischen Spielen mit Struktur (*Ludus*) und ohne festem Regelwerk (*Paidia*). In seiner Schrift schlägt der Soziologe vier Grundkategorien vor: *Agon* (Wettkampf), *Alea* (Zufall), *Mimicry* (Rollen- und Maskenspiel) und *Ilinx* (Rausch).²⁹ Für die Analyse von *Santa Sangre* sind lediglich die beiden letztgenannten von Interesse.

3.1.2 Die Welt des Spiels (*Magic Circle*)

Laut Christoph Wulf ist die fiktive Welt des Spiels ein ästhetisches Ereignis, das sich durch den Glauben der Beteiligten konstituiert. Spiele sind Mimesis der sozialen Welt und der inneren Welt der Spieler:innen, die in einem wechselseitigen Bezug zueinander stehen. Durch Fantasie entsteht eine Spielwelt mit relativer Autonomie.³⁰ Huizinga beschreibt diesen abgegrenzten Spielraum als „Zauberkreis“ (*Magic Circle*) – einen Ort, an dem die Regeln des Alltags für die Dauer des Spiels außer Kraft gesetzt und neue Spielregeln etabliert werden können.³¹

Dieses Prinzip findet sich auch in theatralen und rituellen Praktiken wieder, die einen ähnlichen Abgrenzungseffekt erzeugen: Handlungen werden in einem geschützten Rahmen möglich, der außerhalb dieses Rahmens tabuisiert wäre. Jodorowsky beschreibt dieses Phänomen wie folgt:

„We are used to living in a linear world [...] and because of this, we are obligated in a given moment to break boundaries. [...] [W]e need an experience in which our mechanisms of perception leap, with the goal of knowing other worlds.“³²

Genau dieses Begehren, die zweckrationale Alltagswelt zu überschreiten, realisiert sich im darstellenden Spiel. Diese Prinzipien werden in der Filmanalyse auf die spielerischen, zeitlichen und räumlichen Ebenen von *Santa Sangre* angewendet: Der Film inszeniert ein

²⁶ Vgl. Huizinga, *Homo ludens*.

²⁷ Ebd., S. 9.

²⁸ Ebd., S. 10.

²⁹ Vgl. Caillois, *Les jeux et les hommes*.

³⁰ Vgl. Wulf, *Bilder des Menschen*.

³¹ Huizinga, *Homo ludens*, S. 17.

³² Jodorowsky, *Psychomagic*, S. 125.

freies Spiel, eine nicht-lineare Zeitstruktur und liminale Räume – zu untersuchen ist, inwiefern diese als Spielräume fungieren und wo ihre Grenzen gebrochen werden.

3.2 Zwischen Imagination und Leiblichkeit: Bilder des Menschen (Wulf)

Der Anthropologe Christoph Wulf hebt die Einmaligkeit jeder Inszenierung eines Spiels hervor: „Spiele sind *repetitiv*, doch niemals bloße Wiederholungen. Jedes Mal inszenieren sie die Welt neu und anders.“³³ Spiele werden folglich inszeniert und aufgeführt und sind somit performativ und körpergebunden. Wulf präzisiert die performative Dimension des Spiels:

„In vielen Fällen sind sie eine Folge von Inszenierungen mentaler Bilder, die jedes Mal neu kontextualisiert werden und die die Möglichkeit bieten, innere Bilder in körperlichen Aufführungen zu manifestieren. Spiele werden erzeugt und machen etwas sichtbar. Sie ereignen sich. In ihnen werden Emotionen ausgedrückt und öffentlich gemacht.“³⁴

Bilder versteht er als „sinnlich eng mit der Wahrnehmung verbundene Repräsentationen begriffen werden, die sich auf alle Objekte der Anschauung beziehen und an deren Erscheinen gebunden sind.“³⁵ Er argumentiert, dass

„das entscheidende Kriterium der Bilder darin besteht, dass sie mit Hilfe der Imagination abwesende Menschen und Dinge ‚anwesend‘ machen. Damit steht das Bild zwischen der Wahrnehmung der Objekte und der Vorstellung der wahrgenommenen Objekte.“³⁶

Imagination definiert Wulf als „zur Erscheinung bringen“³⁷ und hebt die ambivalente Natur des Begriffs hervor: Einerseits beinhaltet er die Wahrnehmung einer vorgelegten Darstellung des Menschseins, andererseits aber auch die Fähigkeit, die Welt durch mentale Vorstellungskraft zu entwerfen und diese Entwürfe umzusetzen. Dieses Wechselverhältnis prägt auch den Bildbegriff selbst: Zum einen sind Bilder eine Reflexion der bestimmten Realität unter den jeweiligen soziokulturellen wie politischen und historischen Umständen und somit Produkt davon; zum anderen haben sie das Potenzial, die Vorstellung von Welt, Alltagskultur und Tradition zu beeinflussen und zu gestalten. Folglich sind sie zugleich auch Produzenten von möglichen Wirklichkeiten.³⁸

Wulf verweist des Weiteren auf die enge Verbindung von Imaginationsprozessen und Performativität, denn oftmals drücken sich diese durch kreative und traditionelle Imitation aus. In den Worten des Autors:

³³ Wulf, *Bilder des Menschen*, S. 143.

³⁴ Ebd.

³⁵ Wulf, *Bilder des Menschen*, S. 23f.

³⁶ Ebd., S. 24.

³⁷ Ebd., S. 36.

³⁸ Vgl. ebd.

„Bilder spielen für den performativen Charakter der Sprache, bei der Inszenierung und Aufführung sozialer Handlungen (etwa bei Ritualen) und bei der Aisthesis sozialer bzw. künstlerischer Handlungen (wie *performances*) eine zentrale Rolle.“³⁹

Den menschlichen Körper nennt er als eines der bedeutendsten Medien, die den Menschen mit seiner Außenwelt in Verbindung bringen: „Mit seinen Sinnen und seinen Bewegungen schafft er multisensorielle Bilder. Mit ihrer Hilfe wird die Außenwelt mit ihren Objekten zur menschlichen Innenwelt und nach den Bildern der Innenwelt gestaltet.“⁴⁰

Für die Filmanalyse von *Santa Sangre* ist vor allem Wulfs Konzept des Bildes als Schnittstelle zwischen Wahrnehmung und Imagination, zwischen Innen- und Außenwelt zentral. Der Film zeigt, wie innere Bilder – unbewusste Konflikte, Traumata – in szenische Handlungen übersetzt werden: Fenix' Besessenheit durch die tote Mutter wird zur äußeren Aktion. Die Triebe des Unbewussten werden auf die Leinwand projiziert.

3.3 Die soziale Kodierung des Körpers (Douglas)

Während Wulf das Bild als Schnittstelle zwischen Wahrnehmung und Imagination in den Mittelpunkt stellt, fokussiert Mary Douglas in ihren sozialanthropologischen Studien die Frage, wie sich soziale Ordnung in der Körperlichkeit des Menschen ausdrückt. Für Douglas sind Rituale grundlegende Medien der Kommunikation, ohne die Werte nur schwer zu vermitteln sind und soziale Orientierung verloren geht.⁴¹ Ihre zentrale These lautet: Der menschliche Körper ist ein Symbolsystem, das die Struktur der Gesellschaft, in der er lebt, abbildet und zugleich verstärkt. Mit anderen Worten: Die Art und Weise, wie Menschen ihren Körper kontrollieren, pflegen oder zur Schau stellen, spiegelt die Zwänge und Hierarchien ihrer sozialen Umwelt. Der Körper gilt für Douglas als „mikroskopische[s] Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse.“⁴²

Der Gewinn dieser Perspektive für die Untersuchung von *Santa Sangre* liegt weniger in einem neuen Analyseinstrument als vielmehr in einer theoretischen Bekräftigung: Was bei Wulf als produktives Wechselverhältnis zwischen innerem Bild und äußerer Aktion beschrieben wird, findet bei Douglas seine sozialanthropologische Entsprechung.

Eine wichtige Ergänzung zu diesem Modell liefert die phänomenologische Unterscheidung zwischen dem objektiven Körper und dem erlebten Leib. Während Douglas den Körper als sozial kodiertes Zeichensystem versteht, rücken Autoren wie Thomas J. Csordas und Jean-

³⁹ Ebd., S. 111.

⁴⁰ Ebd., S. 24.

⁴¹ Vgl. Douglas, *Ritual, Tabu, Körpersymbolik*.

⁴² Gottowik, „Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik“, S. 301f.

Luc Nancy den Leib als Ort subjektiver Erfahrung und sinnlicher Präsenz in den Vordergrund.⁴³ Diese Perspektive erlaubt es, über die symbolische Bedeutung hinaus zu fragen, wie der Körper im Film erlebt wird – als Schmerz, als Verstümmelung, als Besessenheit, als Ort des Traumas und der Heilung.

Der Film zeigt, wie soziale Klassifikationen (rein/unrein, heilig/profan) über den Körper verhandelt werden – etwa im Blutritual der Kirchenmitglieder, die sich durch Untertauchen in den blutroten Teich „reinigen“, oder in der weißen Bemalung der ermordeten Frauen, die das Reine (Weiß) mit dem Unreinen (Tod) verschmelzen lässt. Douglas' These, dass Körperkontrolle und soziale Kontrolle einander bedingen, wird hier in eine rituelle Bildsprache übersetzt.

3.4 Ritual und Performance im Kontinuum (Schechner)

Für Douglas ist der Körper ein Symbolsystem, bei Schechner hingegen rückt das Ritual als performative Praxis in den Fokus. Rituale sind jene sozialen Praktiken, in denen Bilder, Handlungen und Transformationsprozesse auf besondere Weise zusammenfallen – jedoch nicht als starre Wiederholung, sondern als dynamische, kontextbezogene Aufführung.⁴⁴

Schechner verwirft die strikte Trennung von Ritual und Theater. Für ihn bilden beide ein „braided twin-system“ – ein geflochtenes Zwillingsystem, in dem jedes Element im anderen gegenwärtig ist.⁴⁵ Die Unterscheidung ist eine funktionale: Rituale beanspruchen Wirksamkeit (*efficacy*), sie wollen die Welt verändern; Theater hingegen will unterhalten (*entertainment*). Doch in der Praxis sind diese Pole stets vermischt: „All theatrical performances have the ambition to affect action, and all rituals seek to entertain and stimulate thought.“⁴⁶

Schechner übernimmt von der Ethologie die Beobachtung, dass Rituale vor allem bei störenden, turbulenten und ambivalenten Interaktionen entstehen – in den Bereichen von Sexualität, Hierarchie und Territorium.⁴⁷ Diese Beobachtung ist für *Santa Sangre* insofern relevant, als der Film genau solche Konflikte zeigt: die eifersüchtige Auseinandersetzung zwischen Concha und Orgo, die gewaltsame Durchsetzung von Hierarchien im Zirkus und die Besetzung von Territorien (Zirkus, Kirche, Straße). Schechner betont zudem die Wiederholung als konstitutives Element rituellen Verhaltens – ein Prinzip, das die Inszenierung von Fenix' Morden prägt, die einem immer gleichen Muster folgen.

⁴³ Vgl. Csordas, *Body/Meaning/Healing*; vgl. Nancy, *Corpus*.

⁴⁴ Vgl. Schechner, „The Future of Ritual“.

⁴⁵ Ebd., S. 16.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd.

3.5 Liminalität und Communitas (Turner)

Während Schechner das Ritual als performatives Kontinuum zwischen Wirklichkeit und Spiel fasst, richtet Turner den Blick auf die Struktur des Übergangs: die „Liminalität“. Er versteht sie als einen Schwellenzustand, in dem alte soziale Regeln und Identitäten suspendiert sind, während neue noch nicht festgelegt wurden. In dieser Phase fallen gewohnte Gegensätze zusammen – der Liminale ist weder dies noch jenes, sondern beides zugleich. Turner spricht von einer „interstrukturellen Situation“, die Menschen in Übergangsriten durchlaufen.⁴⁸ Diese Konzepte werden in der Filmanalyse auf Räume, Figuren und Narration angewendet.

Innerhalb dieser liminalen Phase entstehen neue soziale Bindungen, die Turner als „Communitas“ bezeichnet. Sie entstehen dort, „wo Sozialstruktur nicht ist“ – in liminalen Phasen, wenn Hierarchien und Rollen schmelzen.⁴⁹ Menschen begegnen sich dann nicht als Amtsträger:innen, sondern als verwundbare Wesen. Turner unterscheidet drei Formen: „existentielle“ oder „spontane Communitas“, die ungeplante, emotionale Gemeinschaft der Schwellenerfahrung; „normative Communitas“, die sich aus dieser Erfahrung heraus bildenden sozialen Strukturen; sowie „ideologische Communitas“, ein Etikett für utopische Gesellschaftsmodelle, die von der existenziellen Communitas ausgehen.⁵⁰ Kapitel 6.1.2 wird zeigen, welche dieser Formen in *Santa Sangre* sichtbar werden.

3.6 Das spirituelle Ritual: Schamanismus

Über diese formalen Aspekte hinaus betont Huizinga eine weitere Dimension, die für die psychomagische Ästhetik zentral ist: die metaphysische. Das Ritual ist für ihn eine mystische Aufführung, in der etwas Unsichtbares eine ästhetische und gegenständliche Form annimmt; in der das Wortlose dramatisch und poetisch wird; in der eine „actualization by representation“ stattfindet.⁵¹ Rituale, so die an Wulf anschließende These, sind Mittel, um Bindungen mit transzendenten Sphären einzugehen – mit dem Menschen als Medium.⁵² Für *Santa Sangre* bedeutet dies: Der Film inszeniert Phänomene, die im menschlichen Glauben als existent gelten, ohne sensorisch wahrnehmbar zu sein – Geister, Tote, Halluzinationen. Concha ist eine solche Figur der unsichtbaren Sphäre: Sie ist nicht real und verfügt dennoch über Handlungsmacht. Fenix als Medium ist kein freiwilliger Suchender, sondern vielmehr Gefangener der transzendenten Sphäre.

⁴⁸ Claucig, *Liminalität und Adoleszenz*, S. 266.

⁴⁹ Ebd., S. 289.

⁵⁰ Ebd., S. 291f.

⁵¹ Huizinga, *Homo ludens*, S. 14f.

⁵² Vgl. Wulf, *Bilder des Menschen*.

Die im Ritual angelegte Verbindung von Transformation und Transzendenz findet ihren vielleicht ältesten Ausdruck im Schamanismus. Schamanische Methoden sind, wie Michael Harner betont, „in der ganzen Welt überraschend ähnlich, auch bei Völkern, deren Kulturen in anderer Hinsicht sehr unterschiedlich und seit Zehntausenden von Jahren durch Ozeane und Kontinente voneinander getrennt sind.“⁵³ Der/Die Schaman:in erfüllt als spirituelle/r Führer:in eine der bedeutendsten Positionen in einer menschlichen Gemeinschaft. Sie nutzen Trancezustände, um zwischen der Welt der Lebenden und transzendenten Welten zu reisen – oft mit Hilfe von Trommeln, Tänzen oder halluzinogenen Substanzen.⁵⁴ Für *Santa Sangre* ist der Schamanismus jedoch nicht als ethnologisch authentischer Ursprung relevant, sondern als ästhetisches Zitat und vor allem als Folie für kulturelle Aneignung. Dieser Konflikt wird in 6.3.3 vertieft.

4 Konzeptionelle Zugänge zum Unbewussten

Das folgende Kapitel vereint drei Perspektiven, die Jodorowskys filmische Bildsprache geprägt haben: Katharsis, Alchemie und Psychoanalyse. Bevor die psychoanalytischen Konzepte im Einzelnen dargestellt werden, skizziert das Kapitel zunächst die beiden älteren Traditionslinien, die sowohl Freud und Jung als auch Jodorowsky in ihrem Schaffen beeinflussen. Die These lautet, dass diese Theorien als Schlüssel zu Jodorowskys ästhetischem Vokabular in *Santa Sangre* dienen: als narrative Struktur (Katharsis, Läuterung), als Farb- und Bildchoreographie (Alchemie) und als Figurenkonstellation (Psychoanalyse).

4.1 Katharsis als ästhetisches Wirkungsversprechen

Der Begriff Katharsis entstammt Aristoteles' Schrift *Poetik* – doch über die antike Affekterfahrung hinaus wurde er über Jahrtausende hinweg in zahlreichen kulturellen Zusammenhängen vielfältig aufgegriffen und reinterpretiert. Mit *kátharsis* beschreibt Aristoteles im weitesten Sinne ein bestimmtes Wirkungsversprechen der Tragödie, das eine Entladung bzw. Reinigung beinhaltet. Der entscheidende Satz zu ihrer kathartischen Wirksamkeit lautet in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann:

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“⁵⁵

Die Katharsis – verstanden als Reinigung, Purgation oder Entladung – ereignet sich, wenn der dramatische Handlungsablauf (*mythos*) im Rezipierenden Affekte wie *éleos* (Jammer,

⁵³ Harner, *Der Weg des Schamanen*, S. 21.

⁵⁴ Vgl. Winkelmann, „Shamans and Other ‚Magico-Religious‘ Healers“.

⁵⁵ Aristoteles, *Poetik*, S. 19, zitiert nach Warstat, *Krise und Heilung*, S. 31.

Rührung oder Mitleid) und *phóbos* (Schaudern, Furcht oder Schrecken) hervorruft. Die erlebten Gemütsaffekte (*pathéma*) können laut dem Modell in einem psychodynamischen Prozess in der zuschauenden Person entladen werden.⁵⁶ Für *Santa Sangre* interessiert nicht die therapeutische Wirksamkeit der Katharsis auf das Publikum, sondern ihre Struktur als narrativer Prozess: Affekt-Erregung (*éleos/phóbos*) und Auflösung. Der Film inszeniert Reinigung nicht als Wirkung, sondern als nicht-linearen Prozess.

Das Modell ist aus mehreren Gründen komplex zu handhaben. Zum einen ist die Überlieferung der *Poetik* nicht vollständig.⁵⁷ Vor allem jedoch, da es über die Jahrhunderte hinweg inhaltlich modifiziert wurde und die Begriffe unterschiedlich übersetzt wurden. Diese Übersetzungen orientieren sich an den ästhetischen Konventionen und gesellschaftlichen Bedürfnissen, die in der jeweiligen Epoche herrschten. Im Folgenden gilt es, die Entwicklung des Konzepts anhand dominanter Lesarten aus dem Fachdiskurs historiographisch aufzuzeigen.

4.1.1 Die Tragödie als soziales Ereignis in der griechischen Antike

Die *Poetik* verweist nicht nur auf den Unterhaltungsfaktor des Theaters, sondern auch auf seine soziale, moralische und politische Bedeutung in der Gesellschaft des antiken Griechenlands. Historisch ist jedoch zu bedenken, dass Aristoteles' Schrift erst um 330 v. Chr. entstand – zu einem Zeitpunkt, als die Blütezeit des athenischen Theaters bereits vorbei war. Sie ist daher weniger eine Beschreibung einer zeitgenössischen Praxis als vielmehr eine nachträgliche Systematisierung. Neben der Komödie galt vor allem die Tragödie als potentes Medium, um über philosophische, politische und ethische Werte und Fragen zu reflektieren.⁵⁸ Während Erstere der Darstellung mythologischer Thematiken und dem Kommentieren gesellschaftlicher Entwicklungen diente, lag die Funktion der Letzteren vor allem in der geistreichen Verspottung politischer Figuren.⁵⁹ Die Themen orientierten sich an universellen Phänomenen wie Verantwortung und Schicksal; in der Hochblüte der griechischen Antike ging es jedoch vor allem um die Selbstreflexion der *poleis* – um das politische Gefüge, das durch Größenwahn und Machtanspruch bedroht war. Die Katharsis war somit ein Werkzeug, um soziale und ethische Normen durch Kunst neu zu verhandeln.⁶⁰

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Das Kapitel, das sich mit der Komödie befasst, wurde nicht überliefert, vgl. ebd.

⁵⁸ Zur gesellschaftlichen und politischen Funktion des Theaters im klassischen Athen vgl. Hörcher, „Dramatic Mimesis and Civic Education in Aristotle“.

⁵⁹ Zur sozialpolitischen Funktion der Tragödie vgl. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*; zur Komödie als Zeitkritik vgl. Zimmermann, *Die griechische Komödie*.

⁶⁰ Vgl. Warstat, *Krise und Heilung*.

Beide Gattungen wurden an den Dionysien aufgeführt, Festspielen zu Ehren des Gottes Dionysos.⁶¹ Deren Wurzeln liegen in ruralen Fruchtbarkeitsfesten; mit der Tyrannis des Peisistratos (6. Jh. v. Chr.) wurden sie jedoch domestiziert und instrumentalisiert.⁶² Aus orgiastischen Zeremonien entwickelten sich kontrollierte, staatlich veranstaltete Kulturereignisse, die wichtige *poleis* im Frühling in festliche Orte verwandelten.⁶³ Die klassischen Dionysien des 5. Jh. v. Chr. waren geordnete Aufführungen, keine ekstatischen Kultzeremonien mehr. Musik und Tanz blieben formal integriert, dienten jedoch nicht mehr der Erzeugung trance-artiger Zustände, sondern der ästhetischen Inszenierung kollektiver Reflexion.

Die spätere Rezeption, etwa bei Nietzsche und Bernays, idealisierte die Dionysien als Ort orgiastischer Ekstase – ein Bild, das der historischen Realität der klassischen Aufführungspraxis jedoch nur bedingt entspricht: „[D]as Ausersichsein des Menscheistes wird für heilig und göttlich gehalten“ und „das lärmende Gemüth durch ein lärmendes Lied gedämpft.“⁶⁴

4.1.2 Das Übersetzungsproblem: *éleos* und *phóbos*

Aristoteles lässt in seinem Werk einige Fragen offen, die bis heute nicht eindeutig geklärt sind. Strittig bleibt zunächst, ob der Philosoph die Katharsis als Zweck der Tragödie verstand, oder als unumgängliches *Symptom* davon. Des Weiteren ist nicht eindeutig bestimmt, ob sich die Katharsis in den spielenden oder in den zuschauenden Personen abspielt.⁶⁵ Der wohl größte Streitpunkt liegt jedoch in den Übersetzungen der Begriffe *éleos* und *phóbos*.

Die Übersetzungen „Jammer“ und „Schaudern“ etablierten sich im deutschsprachigen Fachdiskurs insbesondere durch Wolfgang Schadewaldts einflussreichen Aufsatz von 1955.⁶⁶ Kritische Stimmen verweisen jedoch auf ältere Übersetzungstraditionen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts – etwa im Zuge der Traumdeutung und der Nietzsche-

⁶¹ Dionysos gilt als Gott der Fruchtbarkeit, der Ekstase und des Rausches, der in der Mythologie mit Wein und dem dramatischen Spiel assoziiert wird, vgl. Bourquin, *Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)*.

⁶² Zur Datierung und politischen Funktion vgl. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*.

⁶³ Vgl. Bourquin, *Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)*.

⁶⁴ Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, S. 64-75, zitiert nach Funke, „Bernays und die Aristotelische Poetik“, <https://books.openedition.org/septentrion/66078>, 16.03.2026; Die Vorstellung vom rauschhaften, körperbetonten Theater um 1900 entsprach weniger der historischen Praxis als vielmehr dem Zeitgeist der Jahrhundertwende. Vgl. etwa Gertrude Eysoldts Elektra-Darstellung, die mit tranceartiger Spielweise das humanistische Griechenlandbild durchbrach.

⁶⁵ Es sei angemerkt, dass sich dennoch die meisten Studien an der Wirkung auf das Publikum orientieren, vgl. Warstat, *Krise und Heilung*.

⁶⁶ Vgl. Schadewaldt, „Furcht und Mitleid?“.

Rezeption –, die *éleos* und *phóbos* als „Mitleid“ und „Furcht“ verstanden.⁶⁷ Der Altphilologe Erwin Rohde prägte diese Lesart maßgeblich, indem er die aristotelischen Affekte in den Kontext einer medizinisch-physiologischen Deutung rückte.⁶⁸ Diese Übersetzungsalternativen werfen ein anderes Licht auf die Katharsis, wie Kapitel 4.1.4 zeigen wird.

Doch was genau steckt hinter diesen Begriffen? *Phóbos* gilt in der Forschung als „gedankliche Vorwegnahme des Bösen, der Angst und der Unruhe, die durch das geistige Bild (*phantasia*) einer drohenden Gefahr (*mellontos*) verursacht wird.“⁶⁹ *Phantasia* wird in diesem Kontext dem Begriff „Erwartung“ gleichgesetzt. Hier bezieht sie sich auf die Erwartung einer unmittelbar bevorstehenden Bedrohung, die als Katalysator für die Furcht dient. Diese wird von Lust begleitet, die sich durch die Hoffnung konstituiert, die Hauptfigur in Sicherheit zu wissen – oder vom Verlangen, ihr zu helfen. Der Begriff *phóbos* besteht folglich aus zwei zentralen Komponenten: Angst- und Lustgefühle.⁷⁰

Éleos (Mitleid) beschreibt hier die Reaktion des Publikums auf die Vorstellung, der Held:innenfigur würde unverdientes Leid widerfahren. Dabei ist entscheidend, dass die Figur moralisch genug handelt, um eine Identifikation auf Seiten des Publikums zu gewährleisten. Neben der Unschuld der Figur ist eine weitere Voraussetzung, dass die zuschauende Person diese Gefahr für sich oder ihre Mitmenschen in der Realität imaginieren kann. Mitleid bzw. Empathie beschreibt „die Fähigkeit, [...] die Gefühle einer anderen Person zu erkennen und nachzuvollziehen, indem man sich in die aktuelle Situation und Rolle hineinversetzt.“⁷¹ Je intensiver sich die zuschauende Person mit der Figur identifiziert, desto stärker werden diese Affekte erlebt. Dieses Zusammenspiel von Identifikation und Affekterregung, vor allem Spannung, ist somit konstitutiv für die Katharsis.⁷²

In *Santa Sangre* lässt sich diese Struktur auf die Figurenkonstellation übertragen: *Éleos* gilt Fenix als Opfer von Conchas Kontrolle, *phóbos* gilt Concha als bedrohliche Macht. Doch der Film unterläuft diese einfache Zuordnung, da Fenix zugleich Täter ist und Concha zugleich Opfer – eine Ambivalenz, die in der Filmanalyse vertieft wird.

⁶⁷ Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*.

⁶⁸ Vgl. Rohde, *Psyche*.

⁶⁹ Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S. 39.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Bilandzic et al., *Medienrezeptionsforschung*, S. 225.

⁷² Vgl. Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*.

4.1.3 Katharsis – moralisches Versprechen vs. ästhetisches Ereignis

Der folgende Abschnitt zeichnet die historische Debatte um die Katharsis im 18. und 19. Jahrhundert nach. Er dient der Kontextualisierung des Begriffs, bevor im 20. Jahrhundert die therapeutische Lesart dominierte – jene Lesart, die Jodorowskys Katharsis-Verständnis maßgeblich beeinflusst hat.

Seit Beginn der Neuzeit gilt die Aufklärung als bedeutsamer Wendepunkt in der Deutung der aristotelischen *Poetik*. Nicht zuletzt dank Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) Beiträgen und seinem Einfluss auf die Dichter und Denker wurde das Katharsis-Modell im deutschsprachigen Raum in diesem Zeitalter vermehrt aufgegriffen.⁷³ Bedeutsame Theaterreformer, wie Johann Christoph Gottsched (1700–1766) und Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), nahmen vor allem die sittlich-bildende Wirkung der Tragödie und ihr emanzipatorisches Potenzial in den Fokus.⁷⁴ Die Komödie stieß im Vergleich zunehmend auf Ablehnung. Gottsched betrachtete die moralische Aufklärung als Hauptzweck der Tragödie. Durch niveauvolle Trauerspiele soll auf das Publikum eingewirkt und eine Besserung in Verhalten und Moral hervorgerufen werden.⁷⁵

Indem die Tragödie als Bildungs- und Erziehungsmedium aufgefasst wurde, wurde das Verständnis von Katharsis als rein affektives Geschehen erweitert. Lessing betont das Potenzial der Tragödie, langfristig positiven Einfluss auf die Moralvorstellungen der Zuschauenden zu nehmen. In seinem Brief über das Trauerspiel⁷⁶ an Friedrich Nicolai erläutert der Dichter die Bedeutung des Mitleids für ethische Bildung und moralisches Handeln:

„Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“⁷⁷

Das Zitat verdeutlicht den hohen gesellschaftlichen Stellenwert, dem Identifikationsprozesse in der Tragödie für die Entwicklung der menschlichen Vernunft zugesprochen wurde. Lessing

⁷³ Vgl. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.

⁷⁴ Vgl. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*; vgl. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Der Begriff „Trauerspiel“ wurde dem Tragödienbegriff lange Zeit gleichgesetzt. Theoretiker:innen wie Walter Benjamin haben in ihren Schriften auf die irrtümliche Gleichsetzung der Begriffe verwiesen und betrachten die Tragödie vielmehr als Ursprung des Trauerspiels, vgl. Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“.

⁷⁷ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. S. 163.

postuliert des Weiteren, *éleos* und *phóbos* nicht als bestimmte Affekte zu verstehen, sondern vielmehr als Sammelbegriffe für unterschiedliche Empfindungen.⁷⁸

Noch im gleichen Jahrhundert wurde dieser Anspruch unter anderem von Jean-Jacques Rousseau mit der folgenden rhetorischen Frage angezweifelt: „Kündigen denn die Gefühlsbewegung, die Verwirrung und die Rührung, die man empfindet und die sich nach dem Stück fortsetzt, eine baldige Neigung an, unsere Leidenschaften zu überwinden und sie zu regulieren?“⁷⁹ Der Philosoph betrachtete die populären darstellenden Künste als ungeeignet für moralische Aufklärung und sah darin keinen Unterhaltungsfaktor — mit Ausnahme der städtischen Theater, die unter staatlicher Aufsicht standen.⁸⁰ „Man schreibe also dem Theater nicht die Macht zu, Gefühle und Sitten, die es nur nachahmen und verschönern kann, zu verändern. [...] [Ihr] Hauptzweck ist es zu gefallen, und wenn das Volk sich amüsiert, ist dieses Ziel vollkommen erreicht.“⁸¹ Die allgemeine Wirkung der darstellenden Kunst sah er darin, „den Nationalcharakter zu verstärken, die natürlichen Neigungen zu vermehren und alten Leidenschaften einen neuen Nachdruck zu verleihen.“⁸²

Auch Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) kritisiert in seiner *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* die Deutung der Tragödie als Moral-Anstalt und betont stattdessen ihren künstlerischen Eigenwert. Weder Musik noch andere Künste „vermag[en] auf Moralität zu wirken“ — „Philosophie und Religion vermögen dieß allein.“⁸³ Goethe sah in der Tragödie primär eine ästhetische Funktion und verstand sie als „etwas würdig Anziehendes, Schau und Hörbares“⁸⁴ und als

„Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmuthiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigne Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.“⁸⁵

Mit dieser Deutung stand Goethe jedoch bereits am Ende einer Epoche. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts setzte sich zunehmend eine andere Lesart durch: die therapeutische.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Rousseau, *Brief an d'Alembert über die Schauspiele*, S. 559.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Ebd., S. 556.

⁸² Ebd., S. 558.

⁸³ Goethe, „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“, S. 250.

⁸⁴ Ebd., S. 251.

⁸⁵ Ebd., S. 247f.

4.1.4 Katharsis seit dem 19. Jahrhundert

Diese Neuinterpretation geht maßgeblich auf Jacob Bernays zurück, der das Katharsis-Modell aus einer medizinisch-therapeutischen Perspektive erschloss. Bernays hinterfragt in seiner Studie *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* die ausschließlich moralische Funktion der Katharsis, wie sie Lessing beansprucht, sowie Goethes Theorie der ästhetischen Katharsis. Stattdessen postuliert er, die Katharsis als pathologischen Reinigungsprozess mit psychophysischen Effekten zu betrachten und somit in das medizinische Feld einzuordnen. Dabei stellt er „Verbindungen zwischen der Katharsis in der Tragödie (tragische oder Theaterkatharsis), in der Musik und Musiktherapie (ekstatische oder Therapiekatharsis) sowie in der Medizin (medizinische oder somatische Katharsis)“ her.⁸⁶ Durch die Begriffserweiterungen machte er das Modell zugänglich für weitere Disziplinen, unter anderem für die Psychologie, Psychotherapie und Kulturtheorie.

Bernays setzt Katharsis gleich mit Entladung: „Die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde *Entladung* solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffectionen.“⁸⁷ Daneben führt er mit der „ekstatischen Katharsis“ eine zweite Form ein: Hier werden Musik und Tanz zu therapeutischen Instrumenten, die akkumulierte Affekte nicht durch Repräsentation, sondern durch unmittelbare sinnliche Erregung entladen – „die Verzückten kommen durch orgiastische Lieder zur Ruhe wie Kranke durch ärztliche Behandlung, [...] welche kathartische, den Krankheitsstoff ausstossende, Mittel anwendet.“⁸⁸ Damit knüpft er explizit an die Heilpraktiken der dionysischen Kulte an, in denen Musik und Tanz als therapeutische Mittel galten. Die „medizinische Katharsis“ bezieht sich nach Bernays auf eine (ggf. metaphorische) Purgation von krankhaften Körperstoffen – wobei Bernays hier nicht die antike Vier-Säfte-Lehre reaktiviert, sondern ein modernes, physiologisches Verständnis von krankheitserregenden Affekten und ihren körperlichen Entsprechungen meint. Im übertragenen Sinne bezeichnet der Begriff die Reinigung des Körpers von irritierenden oder krankmachenden Stoffen und Affekten.⁸⁹ Der Unterschied liegt darin, dass die ekstatische Katharsis nur kurzzeitige Linderung liefert und in jedem Fall Lustgefühle verlangt.⁹⁰ Während Bernays damit eine medizinische Lesart etablierte, nahm Friedrich Nietzsche wenig später eine andere Perspektive ein – eine, die das Dionysische selbst ins Zentrum rückt.

⁸⁶ Gödde, „Therapeutik und Ästhetik“, S. 80.

⁸⁷ Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, S. 154 zitiert nach Gödde, a.a.O., S. 83.

⁸⁸ Bernays, a.a.O., S. 143, zitiert nach Gödde, a.a.O., S. 31f.

⁸⁹ Dass Bernays' Schwester Martha Sigmund Freud als Begründer der Psychoanalyse heiratete, unterstreicht die Nähe dieser medizinisch-psychologischen Deutung zur Entstehung der Tiefenpsychologie.

⁹⁰ Vgl. ebd.

4.1.4.1 Katharsis als dionysisch-ästhetisches Versprechen (Nietzsche)

Vorab gilt es, auf Nietzsches (1844–1900) gesellschaftskritische Einstellung zu verweisen, die mit den sozialen und politischen Umbrüchen des späten 19. Jahrhunderts einhergingen. Diese äußerten sich etwa in der Jugendbewegung sowie im sozialen Widerstand gegen bürgerliche Normen und etablierte Moralvorstellungen.⁹¹ In seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* positioniert er sich gegenüber den Theorien der moralischen sowie pathologischen Katharsis kritisch. Stattdessen verweist er auf Goethes Katharsis-Verständnis und rückt den Fokus auf die ästhetische Funktion der Tragödie. Nietzsche erhebt den Anspruch, dass dem dionysischen Aspekt der Tragödie sowie der Musik bzw. dem Chor, „der sich immer wieder in einer apollonischen Bilderwelt entlädt,“ die größte poetische Rolle zugesprochen werden sollte.⁹² Dabei war er maßgeblich von Richard Wagners (1813–1883) Konzept des Musikdramas geprägt.⁹³ Aristoteles, so kritisiert Nietzsche, habe dem Chor in seinem Modell kaum Beachtung geschenkt. Nietzsches Schrift gilt daher in der Forschung als Gegenmodell zur aristotelischen *Poetik*.⁹⁴

Er widmet sich der Mythologie und Psychologie der antiken Griechen hier ausführlich. Dabei liegt der Fokus auf den Göttern *Dionysos* und *Apollon*. Das „Dionysische“, stellvertretend für Trance, Rausch und Ekstase, konzipierte er als Gegenpol zum „Apollonischen“, dem Vernunft, Maß und Ordnung folgt.⁹⁵ Während Letzteres die Affinität zur Philosophie und Vernunftentwicklung des Menschen erklärt, beschreibt Ersteres die Verbundenheit zum Chaos und zum Unbekannten, das diesem Prinzip entgegenwirkt. Innerhalb der Tragödie galt das Apollinische somit als Essenz der Vernunft, die das Publikum sicher durch die Dramaturgie der Tragödie bis hin zum Klimax führt. Die Funktion des Dionysischen lag darin, den verdrängten Emotionen Ausdruck zu verleihen – das Publikum suchte in der Tragödie vor allem die Gelegenheit, sich ergreifen zu lassen und aufgestaute Gefühle loszuwerden. Je stärker die dionysischen Elemente der Tragödie, desto wahrscheinlicher folgt eine intensive Katharsis.⁹⁶

Die Tragödie ist nach Nietzsches Auffassung somit ein Produkt der Verwirklichung jener Dialektik, in der sich Dionysisches und Apollinisches gegenüberstehen. Die dionysische Erfahrung hingegen führe durch die Annahme des Chaos zu einer engeren Bindung an Natur

⁹¹ Vgl. Baeumer, „Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‚Entdeckung‘ durch Friedrich Nietzsche“.

⁹² Most, „Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles“, S. 61.

⁹³ Vgl. Wagner, *Oper und Drama*.

⁹⁴ Vgl. Most, „Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles“.

⁹⁵ Vgl. Baeumer, „Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‚Entdeckung‘ durch Friedrich Nietzsche“.

⁹⁶ Vgl. Most, „Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles“.

und menschliche Essenz – eine Dimension, die der apollinischen Kultur verloren gegangen war. In der dionysischen Ekstase, schreibt Nietzsche, feiere „die Natur ihr Versöhnungsfest mit dem Menschen,“ die Welt werde zur „ganz verzauberten Welt.“⁹⁷ Mit dieser Beschreibung kritisiert er nicht nur Gesellschaftsformen der Antike, sondern auch implizit jene, die seit der Industriellen Revolution herrschen. Die Idee des Unbewussten und Ekstatischen als Gegenpol zur Vernunft wird wenige Jahrzehnte später in der Psychoanalyse Sigmund Freuds aufgegriffen.

4.1.4.2 Katharsis als therapeutisches Versprechen (Freud)

Die aristotelische Katharsis gilt als direkte Einflussquelle für Freuds Entwicklung der Psychoanalyse. Der Fall der Anna O., deren „Hysterie“ er gemeinsam mit Josef Breuer behandelte, wird dabei oftmals als Beispiel für den Vorläufer der psychoanalytischen Gesprächstherapie zitiert: der „kathartischen Psychotherapie“. Die Forscher kamen zu dem Schluss, dass hysterische Symptome verschwanden, sobald das auslösende Ereignis in Hypnose reproduziert wurde. Die heilende Wirkung der Katharsis ergab sich aus dem Zusammenhang von Trauma, Affekt, Abwehr und Symptombildung. Freud verstand die Katharsis später als ein Verfahren, das – ähnlich der aristotelischen Tragödie – Lust- und Genussquellen aus dem Affektleben erschließt, vor allem durch das Ausleben der Affekte und die erleichternde Abfuhr emotionaler Spannungen.⁹⁸ Er wandte sich jedoch später von der kathartischen Methode ab und ersetzte sie durch die freie Assoziation als zentrales Verfahren der Psychoanalyse. Die Idee der Katharsis als entlastender Abfuhr unverarbeiteter Emotionen blieb dennoch einflussreich.⁹⁹

Für *Santa Sangre* interessiert vorerst, wie der Film diese Struktur als narrativen Motor einsetzt: Affekt-Erregung und deren scheinbare Auflösung als treibende Kraft der Erzählung. Die konkrete Umsetzung dieser Struktur in der Filmdramaturgie wird in Kapitel 6.2.2 erarbeitet.

4.2 Alchemie und Theater – Transformation als Verfahren

Die Alchemie ist eine spirituelle und kosmologische Wissenschaft, die sowohl das Universum als Makrokosmos als auch den Menschen als Mikrokosmos in Betracht zieht.¹⁰⁰ Für das Theater wurde dieses Denkmodell vor allem durch Antonin Artaud entdeckt, dessen Vorstellung von künstlerischer Transformation sich nur vor dem Hintergrund der Alchemie vollständig verstehen lässt. Doch was verbirgt sich hinter diesem vielschichtigen Phänomen?

⁹⁷ Bourquin, *Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)*, S. 630.

⁹⁸ Vgl. Gödde, „Therapeutik und Ästhetik“.

⁹⁹ Vgl. Most, „Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles“.

¹⁰⁰ Heutzutage betreiben Menschen spirituelle Alchemie in unterschiedlichen Kontexten, allerdings sind diese Formen als moderne Variationen zu betrachten, vgl. Neumann, „Utopien der Alchemie“.

4.2.1 Zur Wissenschaftsgeschichte der Alchemie

Die Alchemie gilt als ganzheitliche Wissenschaft, die großen Wert auf Ästhetik und Moral legt.¹⁰¹ Sie beschäftigt sich seit jeher hauptsächlich mit der Transmutation von physischer Materie, insbesondere von unedlen Metallen, wie Blei und Eisen, zu Edelmetallen, wie Silber und Gold – aber auch mit der Transformation des Menschen.

Die philosophischen Grundlagen der Alchemie entspringen der hermetischen Tradition. Zunächst gilt es, zwei Werke aus der Antike zu behandeln, die als signifikante Referenzpunkte dienen. *Corpus Hermeticum* (ca. 2.-3. Jh. n. Chr.) bildet eine Sammlung philosophisch-religiöser Überlieferungen, die vom Philosophen Hermes Trismegistos verfasst wurden. Die insgesamt 17 Schriften handeln von der Essenz des Kosmos, von göttlicher Weisheit und der Schöpfung der Welt. Ebenso relevant ist seine Schrift *Tabula Smaragdina* – ein einflussreiches Werk, das die Essenz des hermetischen Weltbilds klärt und gleichzeitig die Verbindung zwischen Hermetik und Alchemie betont.¹⁰² Eine zentrale Charakteristik für die hermetischen Geheimlehren ist das Gesetz „wie oben, so unten“. Es beschreibt die Analogie von Makro- und Mikrokosmos, die sich auf zahlreiche Bereiche anwenden – etwa Mensch und Universum, Innen und Außen, Ursache und Wirkung, etc. Aus diesem Kernprinzip leiten sich die sieben hermetischen Prinzipien ab: Mentalismus, Entsprechung, Schwingung, Polarität, Rhythmus, Ursache und Wirkung sowie Geschlecht. Die Hermetiker erstrebten durch die Erkenntnis (*gnosis*) dieser Prinzipien die seelische Befreiung und Wiedervereinigung mit dem Kosmos.¹⁰³

Obwohl die Ursprünge der Alchemie weit in der Antike liegen, wird sie erst im 19. Jahrhundert Gegenstand der historisch-kritischen Forschung. Wie Christoph Meinel in seiner Aufstellung der alchemistischen Wissenschaftsgeschichte aufzeigt, gilt das 17. Jahrhundert als zentraler Wendepunkt: Hier scheidet sich die Alchemie von der Chemie und ebnet damit den Weg für jene Disziplinen, die wir heute als Naturwissenschaften bezeichnen. Seitdem existieren beide Strömungen parallel zueinander und beeinflussen sich gegenseitig – Isaac Newtons (1643–1724) alchemistische Studien sind hierfür ein bekanntes Beispiel.¹⁰⁴ Die Erforschung der Alchemie gilt bis heute aufgrund des Mangels an verlässlichen Quellen und Texten als unsicher. Zugleich haben sich im Laufe der Moderne neue Zugänge entwickelt, die die Alchemie aus psychologischen und kulturhistorischen Perspektiven erschließen. Vor allem durch die Schriften von C.G. Jung und Mircea Eliade wird sie zunehmend als

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. Seegers, „Die Alchemie des Sehens“.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Wissenschafts- und Kulturgeschichte*.

geisteswissenschaftliches Phänomen betrachtet, das sich in zahlreichen rituellen Prozessen des menschlichen Daseins widerspiegelt.¹⁰⁵

4.2.2 Prinzipien der Alchemie

Das oberste Bestreben der Alchemist:innen ist, das „Große Werk“ (*Opus Magnum*) zu vollbringen: Das Erschaffen des „Stein der Weisen“ (*Lapis Philosophorum*). Damit wird eine rote, pulvrige Substanz bezeichnet, die die vermeintliche Fähigkeit besitzt, unedle Metalle in Edelmetalle umzuwandeln und das Elixier des Lebens herzustellen.¹⁰⁶ Die Substanz galt als Quelle einer Universalmedizin, die den Körper heilen und verjüngen sollte.¹⁰⁷ Der Stein der Weisen steht somit symbolisch für das Prinzip der Transmutation und der spirituellen Heilung. Als alchemistische Transmutation galt jede qualitative Veränderung eines Stoffes.¹⁰⁸

Das *Opus Magnum* vollzieht sich in einem dreistufigen Prozess: Die erste Phase, *Nigredo* (Schwärzung), bezeichnet den Zerfall der Ausgangsmaterie. Dierk Suhr präzisiert: „Es begann mit einer Melanosis oder Schwärzung der Metalle, die auf die Urmaterie, *Prima Materia*, hindeutete; die Farbe Schwarz – auch als *Nigredo* oder Rabenhaupt (*Caput corvi*) bezeichnet – steht hier für den Tod der Materie.“¹⁰⁹ Es ist die Konfrontation mit dem Chaos, symbolisch verstanden als Tod und Fäulnis. Ihr folgt die *Albedo* (Weißung), ein Läuterungsprozess, der Reinigung und Erleuchtung bringt. In diesem Schritt, so Suhr, „erreicht der Adept die *Leukosis* oder Weißung, auch *Albedo* genannt; sie zeigt an, dass das Werk auf dem richtigen Weg ist, mit einem *Lapis* dieser Farbe kann unedles Metall bereits in Silber verwandelt werden.“¹¹⁰ Die Vollendung bringt die *Rubedo*¹¹¹, die „Rötung des Metalls, die das Erreichen höchster Perfektion anzeigt.“¹¹² In dieser Phase werden die Gegensätze vereint. Der Stein der Weisen – das alchemistische Gold – ist gewonnen. Diesem Modell

¹⁰⁵ Vgl. Kahn, „Antonin Artaud und *Das alchemistische Theater*“; vgl. Eliade, *Forgerons et Alchimiste*; vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*.

¹⁰⁶ „Er wurde allgemein als roter, fester, schmelzbarer, aber feuerbeständiger, nicht verdampfbarer, kompakter Körper oder als ein ebensolches Pulver von sehr hoher Dichte beschrieben. Eine kleine Portion dieses Pulvers wurde auf eine größere Menge geschmolzenen unedlen Metalls [...] geworfen und der Schmelztiegel wieder verschlossen. Innerhalb weniger Minuten erfolgte die Umwandlung des Tiegelinhalts in Gold,“ Suhr, *Die Alchemisten*, S. 80.

¹⁰⁷ Vgl. Neumann, „Utopien der Alchemie“.

¹⁰⁸ Gebelein, „Alchemie und Theater“.

¹⁰⁹ Suhr, *Die Alchemisten*, S. 72.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Zur Symbolik der Farbe Rot in der Alchemie: „Rot war in der alchemistischen Gedankenwelt die Farbe aller Farben. Rot ist die Leben spendende Sonne, rot ist das Blut [...] Schwefel, der ‚Rote König‘, und Quecksilber, der ‚Weiße König‘, vermählen sich zum Quecksilbersulfid Zinnoberrot,“ ebd.

¹¹² Ebd.

liegt die Grundoperation *Solve et coagula* (Löse und binde) zugrunde – die Idee, dass jeder Auflösung eine Neubindung folgen muss.¹¹³

Unter Alchemist:innen herrschte ein Moralkodex, der sie dazu verpflichtete, ihr Wissen geheim zu halten und ausschließlich in verschlüsselter Form zu veröffentlichen — vor allem Forschungen zum Stein der Weisen. Deshalb wurden Symbole systematisch verwendet, um Beobachtungen, Vorgänge und theoretische Prinzipien zu kodieren. Die alchemistische Sprache ist stark geprägt von Natur- und Tiersymbolen, mythologischen Gestalten und menschlichen Figuren. Durch dieses komplexe Kodiersystem gelang es den Alchemist:innen, ihr Wissen über Jahrhunderte zu isolieren. Dies hat jedoch auch zur Folge, dass alchemistische Texte schwer zu erforschen sind und in der rationalisierten Wissenschaft wenig Beachtung finden.¹¹⁴

Mit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert erfuhr die alchemistische Literatur jedoch eine zunehmende Verbreitung – das bislang geheimgehaltene Wissen wurde zunehmend dem öffentlichen Diskurs zugänglich. Aus heutiger Sicht wird die Alchemie als Zweig der Naturphilosophie betrachtet, der als Vorläufer der modernen Chemie gilt, bis diese sie am Ende des 18. Jahrhunderts ablöste. Zwar wurden bereits vorher naturwissenschaftliche Prozesse der Elemente untersucht, ihre Erklärung erfolgte jedoch aus metaphysischen Perspektiven und ihre Darstellung mit traditionellen Mitteln.¹¹⁵

Die Vorstellung der Alchemie als mysteriöse, „tote“ Wissenschaft greift in jedem Fall zu kurz. Sie wird als Ideologie und kulturelles Symbolsystem bis heute vielseitig aufgegriffen, vor allem in den Künsten: Von Rebecca Horn, deren mechanische Skulpturen und Installationen bewusst Materialien der mittelalterlichen Alchemie – Quecksilber, Kohlenstaub, Spiegel – einsetzen, bis hin zu Surrealist:innen wie Salvador Dalí und Max Ernst finden alchemistische Transmutationsprozesse als strategisches Element Verwendung.¹¹⁶ Für Horn ist Alchemie, wie sie in einem Interview betont, „a visualising process, but in the end it serves to take your consciousness to a higher plane.“¹¹⁷ Das erstrebte Gold lässt sich in der künstlerischen Alchemie-Rezeption als „philosophisches Gold“ verstehen, wie Helmar Schramm verdeutlicht: „Alle Arbeiten im Laboratorium sind Teil eines praktischen Philosophierens, das um die kosmologischen Zusammenspiele von Mikrokosmos und Makrokosmos kreist.“¹¹⁸

¹¹³ Vgl. Seegers, „Die Alchemie des Sehens“.

¹¹⁴ Vgl. Principe, „Bühnen der Alchemie“.

¹¹⁵ Vgl. Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Wissenschafts- und Kulturgeschichte*.

¹¹⁶ Vgl. Gebelein, „Alchemie und Theater“; vgl. Seegers, „Die Alchemie des Sehens“.

¹¹⁷ Morgan, „Round the Horn“, <https://www.frieze.com/article/round-horn>, 15.03.2026.

¹¹⁸ Schramm, „Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters“, S. XVIII.

4.2.3 Vom Labor zur Bühne: Das *Theatrum* als Modell der Transformation

Alchemistische Symbole gelten als ein Zusammenspiel aus zahlreichen Bedeutungsträgern, die im *Theatrum alchemicum* zu einem neuen Ganzen verschmelzen. Was oft als dramatische Gattung missverstanden wird, beschreibt laut zeitgenössischen Forschungen vielmehr ein strukturiertes Denkmodell.¹¹⁹ Das *Theatrum* fungiert in diesem Sinne als symbolischer Schauplatz, auf dem komplexe Prozesse sichtbar und Erkenntnisse über das Universum erfahrbar werden.¹²⁰

Dieses Konzept findet seine früheste und somit einflussreiche literarische Verkörperung in Johann Valentin Andreaes Roman *Chymische Hochzeit des Christiani Rosencreutz* aus dem Jahr 1616. Das Werk, das zugleich die Brücke zwischen der frühneuzeitlichen Alchemie und der modernen Kunst schlägt, kann als konkrete Erzählung dieses symbolischen Schauplatzes gelesen werden. Der Protagonist Christian Rosenkreuz durchgeht auf einer siebentägigen Reise ein breites Spektrum an Erfahrungen: Die innere Reise ist geprägt von emotionalen Begegnungen mit Archetypen, symbolhaften Träumen und alchemistischen Selbstfindungsprozessen. Sie endet mit dem Schlag zum Ritter des Goldenen Steins.¹²¹

4.2.4 Die Alchemie als Projektionsfläche des Unbewussten nach Jung

Der alchemistische Einweihungsweg, der zur Erlangung des Steins führt, konstituiert sich über die drei Kernphasen. Aus der folgenden Perspektive beschreibt das alchemistische Modell nicht nur die Transmutation von Substanzen (*Prima Materia*), sondern lässt sich als universelle Struktur spiritueller und identitärer Wandlungsprozesse lesen – eine Idee, die Carl Jung ausführlich formulierte. Er deutet die Alchemie als Metapher für den Individuationsprozess – die Entwicklung des Selbst zur Ganzheit, die auf ein Gefühl innerer Vollständigkeit abzielt. Dabei versteht er diesen Prozess als natürliche Entfaltung des Individuums hin zu dem, was es seinem Wesen nach immer schon war. Der/Die historische Alchemist:in gilt in diesem Sinne als Vorläufer:in des/der modernen Psychotherapeut:in, das *Opus Magnum* als Grundlage der Individuation.¹²²

Die drei Hauptstadien des alchemistischen Prozesses interpretiert Jung als direkte Parallelen zu den Entwicklungsphasen der Individuation.¹²³ Vor dem Hintergrund der bereits erläuterten Stufen lassen sie sich wie folgt verstehen:

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Schramm et al. (Hg.), *Spuren der Avantgarde*, Bd. 6.

¹²¹ Vgl. Andreae, *Chymische Hochzeit des Christiani Rosencreutz*.

¹²² Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*; vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*.

¹²³ Jung beschreibt in seinen späteren Werken eine vierte Phase, die *Citrinitas* (Gelbwerdung), die jedoch in der vorliegenden Analyse aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht berücksichtigt wird, vgl. Jung, *Mysterium Coniunctionis*.

Nigredo beschreibt die Konfrontation mit dem Schatten – jenen verdrängten Anteilen der Psyche, die im Unbewussten schlummern. Die Phase gilt als emotionaler Tiefpunkt, symbolisch häufig durch den Tod repräsentiert.

Albedo bildet – in den Worten Ulli Seegers – „gleichzeitig den Scheitelpunkt des alchemistischen Aufstiegs und mündet in einen neuerlichen Abstieg, in die Verfestigung des Flüchtigen.“¹²⁴ Sie symbolisiert die Erleuchtung der bestehenden Dunkelheit; es findet eine emotionale Reinigung statt, die mit neu erlangter Einsicht und Weisheit einhergeht.

Rubedo schließlich bezeichnet die Vollendung des Großen Werkes. In diesem Zustand, so Seeger, „sind die beiden vormals widerstrebenden Grundprinzipien von Schwefel und Quecksilber, Materie und Geist erneut vereinigt, der Stein der Weisen bzw. das alchemistische Gold ist gewonnen.“¹²⁵ Die Disruption zwischen Bewusstsein und Unbewusstem ist aufgehoben, das vollkommene Selbst wiederhergestellt.

In Jungs Lehren fungiert die Figur des Alchemisten als Projektionsfläche für archetypische Prinzipien der Transformation. Das Symbol vereint alle natürlichen Elemente sowie die Spektren aller Dualitäten und muss das Gleichgewicht zwischen ihnen bewahren, um das eigene Potenzial auszuschöpfen. Die Transmutation von Substanzen dient hier als Metapher für spirituelle Transformation, Selbstverwirklichung und Erkenntnisgewinn. Diese archetypische Auffassung spiegelt sich auch in Jodorowskys Werken wider, wie die Analyse zeigen wird.¹²⁶

4.2.5 Antonin Artauds Alchemie – Das „wesentliche Drama“

„Zwischen dem Prinzip des Theaters und dem der Alchimie besteht eine geheimnisvolle Wesensgleichheit.“¹²⁷ Mit dieser richtungsweisenden These eröffnete Antonin Artaud in seiner Essaysammlung *Das Theater und sein Double* eine bis heute dominante Perspektive auf das Theater.¹²⁸ Wie Seegers zeigt, übersetzt Artaud den alchemistischen Prozess in ein sensorisches theatrales Verfahren mit der Intention einer Transformation der Sinne und Wahrnehmung.¹²⁹

¹²⁴ Seegers, „Die Alchemie des Sehens“, S. 476f; Seegers beschreibt hier den alchemistischen Prozess allgemein, die Übertragung auf Jungs Individuationskonzept erfolgt durch den Verfasser.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. Jodorowsky, *Psychomagic*.

¹²⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 51.

¹²⁸ Didier Kahn verweist auf die nachhaltige Wirkung von Artauds Schriften, die Autor:innen des Absurden (Jean Genet, Eugène Ionesco) wie auch des politischen Theaters (Peter Weiss, Günter Grass) sowie Regisseur:innen wie Peter Brook und Jerzy Grotowski beeinflussten vgl. „Antonin Artaud und *Das alchemistische Theater*“.

¹²⁹ Vgl. Seegers, „Die Alchemie des Sehens“.

Das Konzept eines alchemistischen Theaters nach Artaud blieb weitgehend theoretisch, da seine Praxisversuche scheiterten. Rückblickend erweist sich seine Theorie dennoch als revolutionär, da sie in zahlreichen modernen Theaterformen aufgegriffen wird. Artaud vertrat die Ansicht, dass das Theater seine expressive, dynamische Körpersprache wiederfinden müsse, fernab vom textbasierten Dialog. Die Sinne sollten mit Chaos überwältigt werden, während die Grenzen zwischen Bühne und Publikum aufgelöst werden.¹³⁰

Artauds Verständnis von Alchemie bezieht sich vor allem auf die kosmologische, metaphysische und mythologische Dimension alchemistischer Texte. Er begreift Theater und Alchemie als geistiges Double des jeweils anderen: Das Theater reflektiert alchemistische Prozesse auf der Bühne, während alchemistische Texte materielle Vorgänge symbolisch radikalieren. Für Artaud galt die Alchemie somit nicht nur als Inspirationsquelle oder Thema, vielmehr verkörpert sie die Methode selbst. Die Bühne fungiert als alchemistisches Labor, in dem sich eine gewaltsame Reinigung vollzieht, die auf eine Rückkehr zum „Sublimen“ zielt. Der/Die Schauspieler:in wird zum/zur Alchemist:in, die eine physische und spirituelle Transformation durchläuft und somit zugleich selbst zum Urstoff (*Prima Materia*) wird.¹³¹

Die Grausamkeit im Sinne des Rohen und Ursprünglichen ist für Artaud das Werkzeug, um jene alchemistische Transformation auf der Bühne Wirklichkeit werden zu lassen: Ihr Schock zersetzt die rationale Ordnung (*Nigredo*), erzwingt eine Reinigung der Sinne (*Albedo*) und ermöglicht so eine sinnliche und geistige Erkenntnis (*Rubedo*). Artaud bezeichnet die Herstellung von Gold als einen Vorgang, der durch eine „radikale, gewaltsame und schmerzhaft Reinigung der Materie“ zustande kommt.¹³² Auf geistiger Ebene bedeutet dies die Fähigkeit, alchemistische Symbole zu entziffern und deren metaphysische Bedeutung greifbar zu machen.¹³³ Diese Metaphysik begreift Artaud im Sinne René Guénons als „Wissen von universellen Prinzipien“ – ein „außerrationales, intuitives, unmittelbares Wissen“, das die Grundlage alles Wissens bildet.¹³⁴

Für Artaud gründet das alchemistische Theater in dieser Metaphysik: Es realisiert ein „wesentliches Drama“, das auf Prinzipien und Archetypen basiert, die „unendliche Konfliktperspektiven“ eröffnen.¹³⁵ Mit „Drama“ beschreibt Artaud die universellen Logiken, die sich in Mythologie und Archetypen spiegeln – jene Prozesse, die er in der Übersetzung von

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Vgl. Kahn, „Antonin Artaud und *Das alchemistische Theater*“.

¹³² Ebd., S. 370.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Guénon, *Orient et Occident*, S. 51f, zitiert nach Kahn, „Antonin Artaud und *Das alchimistische Theater*“, S. 375.

¹³⁵ Artaud, *OEuvres complètes*, S. 48, zitiert nach Kahn, a.a.O., S. 372.

Wissen in Symbole und Zeichen alchemistischer Texte erkennt. Die kosmischen Prinzipien dieses Dramas finden sich in allen Theaterformen wieder und konstituieren ihr transformatives Potenzial. Somit sieht Artaud im wesentlichen Drama die Möglichkeit, „das Erhabene wieder zu erreichen, doch auf dramatische Weise.“¹³⁶

4.2.6 Vom wesentlichen Drama zur Grausamkeit – Artauds Theaterkonzept

Diese Erkenntnis führte Artaud 1932 zunächst dazu, ein metaphysisches bzw. alchemistisches Theater zu konzipieren: Eine Theaterform, losgelöst von konventionellen Vorstellungen von Bild, Sprache und Licht, die das Unbewusste und Traumhafte einbezieht und in der die Aufführung selbst eine Transmutation darstellen sollte. Um Missverständnisse zu vermeiden, nannte er sein Projekt später „Theater der Grausamkeit“ – eine surrealistisch geprägte Theaterform, die den Text vernachlässigt und stattdessen Elemente des Geheimnisvollen und der Traumwelt in Form einer „sich organisierenden Anarchie“ integriert.¹³⁷

Für Artaud folgt die Aufführung einer Choreografie, in der jede Bewegung, jede Geste und jedes Kostüm rhythmisch aufeinander abgestimmt ist. Es entsteht eine eigene Bühnensprache, in der nichts ohne Bedeutung bleibt. Diese Inszenierung folgt einer rituellen Logik, die nicht auf Worten, sondern auf Zeichen basiert – sie manifestieren sich durch Objekte, Stille, Schreie und Rhythmen. Diese „gewaltige Anzahl von Kräften, die er gegeneinander aufbringt und in Bewegung setzt“, evoziert im Geist eine „unumschränkte, abstrakte Reinheit.“¹³⁸ Übertragen auf die darstellenden Künste bedeutet dies: Die gewaltsame Reinigung der Materie übersetzt sich in eine gewaltsame Reinigung der Zuschauenden – genau hier kommt die „Grausamkeit“ ins Spiel.

Die Grausamkeit fungiert als potenter Reiz, um die Mechanismen des rationalen Bewusstseins zu überwinden und zu den verdrängten Emotionen der Zuschauenden vorzudringen. Zwischen den einzelnen Elementen soll – wie auch in den materiellen Prozessen der Alchemie – pures Chaos herrschen. Als Werkzeug empfiehlt Artaud aktiv zu deutende Zeichen und Symbole sowie den Körper in Aktion, etwa in Ritualen und spirituellen Tänzen. Zugleich werden auf der Tonebene Musik, Mimikry und menschliche Laute eingesetzt.¹³⁹ Ziel ist ein magisch-rituelles Theater, das innere Triebe freisetzt und Selbsterkenntnis hervorbringt.¹⁴⁰ Es wirkt durch unterschiedliche, zueinander unstimmmige Elemente auf alle Sinne ein und soll die Grenzen des Publikumsraums auflösen. Für Artaud

¹³⁶ Artaud, *Das alchemistische Theater*, S. 54, zitiert nach Kahn, a.a.O., S. 373.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Artaud, *Das alchemistische Theater*, S. 55, zitiert nach Kahn, a.a.O., S. 377.

¹³⁹ Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*.

¹⁴⁰ Vgl. Schramm, „Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters“.

ist die Grausamkeit die Basis jeder Aufführung – denn in einer vom Rationalismus entseelten Zeit könne das Metaphysische nur noch über den Körper erfahrbar gemacht werden.¹⁴¹

4.2.7 Das Theater der Grausamkeit in *Santa Sangre*

Artauds Theater der Grausamkeit zielt zusammenfassend auf die Überwältigung der Sinne: Chaos zwischen den Elementen, Auflösung der Grenzen zwischen Bühne und Publikum, Ekstase als körperliche Erfahrung. In *Santa Sangre* wird diese Strategie als ästhetisches Prinzip filmisch übersetzt.

Die Grausamkeit zeigt sich in der Überlappung ontologischer Ebenen: Die Grenzen zwischen Realität und Wahn, Leben und Tod, Bühne und Alltag werden systematisch unterlaufen. Concha ist tot, existiert aber als Materie, die Fenix' Handlungen steuert; Fenix' Morde sind zugleich Realität und triebhaft inszenierte Rituale; die Gewalt bricht in den Alltag ein. Artauds Forderung nach einem Theater, das die Grenzen zwischen Bühne und Publikum auflöst, wird hier nicht als räumliche Erfahrung des Publikums umgesetzt, sondern als Verschmelzung von Figuren und Bewusstseinszuständen.

Zugleich inszeniert der Film Chaos als Strukturprinzip: Die narrative Logik folgt keiner linearen Kausalität, sondern einer nicht-linearen Bild- und Raumlogik – Rückblenden, Träume, Halluzinationen, Zeitsprünge. Jodorowsky kodiert jedes Element bewusst: Die sinnliche Überwältigung ist nicht bedeutungsfrei, sondern bedeutungsüberladen.¹⁴² Aus diesem Grund entziehen sich diese surrealistischen Bilder einer eindeutigen Deutung.

Die Grausamkeit wird auch im Körper der Figuren erfahrbar: Fenix' Besessenheit durch die tote Mutter, seine Morde, die Verstümmelungen – all dies sind körperliche Zustände, die das Publikum nicht selbst durchlebt, aber als ästhetische Erschütterung miterlebt. Die Distanz bleibt erhalten, aber die Bilder sind gewaltsam genug, um eine affektive Reaktion zu provozieren.

Wo Artaud das Metaphysische durch den Körper ästhetisch erfahrbar machen will, instrumentalisieren diese filmischen Verfahren den Körper für eine Pathologie der Besessenheit. *Santa Sangre* dekonstruiert damit die artaudsche Erlösungshoffnung: Die Ekstase ist hier nicht befreiend, sondern gefangen; das Chaos führt nicht zur Reinigung, sondern zur Verstrickung.

4.2.8 Alchemie in Jodorowskys Filmen

Dass Jodorowsky Alchemie nicht bloß als historisches Phänomen, sondern als lebendige Transformationspraxis versteht, zeigt sich bereits in seinen Filmen – lange bevor er den Begriff der Psychomagie begründete. George Melnyk beschreibt die Alchemie als passende

¹⁴¹ Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*.

¹⁴² Artaud, *Das alchimistische Theater*, S. 55, zitiert nach Kahn, a.a.O., S. 377.

Metapher für einen Filmmacher, der aus „dross of ordinary human life“ berauschende Filme erschafft.¹⁴³ Die Integration der Alchemie ist für Jodorowsky somit nicht nur metaphorisch, sondern bildet auch die fundamentale Struktur seines filmischen Schaffens: „Alchemy, like any process in human life, works to materialize spirit and at the same time spiritualize material. This is a concept that underlies all my artistic creations.“¹⁴⁴

Besonders deutlich tritt dieser alchemistische Prozess in *The Holy Mountain* zutage. Der Film ist laut Melnyk strukturell nach dem alchemistischen Prozess ausgerichtet: „The film itself is structured as an alchemic transmutation that turns ordinary characters into new, empowered ones, who are pure and enlightened.“¹⁴⁵ Hier stellt der Regisseur selbst einen Alchemisten dar, der eine Menschengruppe auf eine spirituelle Reise führt.¹⁴⁶ Anders als in seinen früheren Filmen rücken in *Santa Sangre* weniger kosmische Prinzipien als vielmehr die individuelle Psyche des Protagonisten und seine familiären Kindheitstraumata in den Fokus – eine Verschiebung, die in der Filmanalyse vertieft wird.

4.3 Freudsche Psychoanalyse – Konzepte und Begriffe

Dieser Fokus auf die Psyche des Individuums verweist auf jenen Paradigmenwechsel, der um 1900 das Verständnis des Unbewussten nachhaltig veränderte: die Entstehung der Psychoanalyse. Deren Begründer Sigmund Freud stellte in der *Traumdeutung* erstmals die These auf, dass menschliches Verhalten maßgeblich von unbewussten Trieben beeinflusst wird, die durch gesellschaftliche Normen unterdrückt werden. Aus psychotherapeutischer Perspektive gilt die Psychoanalyse als praktisches Verfahren zur Untersuchung des Unbewussten und zur Behandlung psychischer Störungen. Sie vollzieht sich überwiegend durch Sprache, Dialog und freies Assoziieren und ist maßgeblich von der Bereitschaft der Klient:innen zur Konfliktlösung abhängig.¹⁴⁷ Für die Analyse von *Santa Sangre* sind weniger die therapeutischen Verfahren von Interesse, als vielmehr die konzeptionellen Grundlagen – die Traumdeutung, das Strukturmodell der Psyche und die Bedeutung unbewusster Konflikte. Sie dienen in Kapitel 6 als Analysekatoren für die Figurenkonstellation des Films.

¹⁴³ Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*, S. 114.

¹⁴⁴ Cobb (Hg.), *Filmmakers and Philosophers*, S. 125, zitiert nach Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*, S. 67.

¹⁴⁵ Ebd., S. 67.

¹⁴⁶ Vgl. Kleinwächter, „Aspekte von Religion und Ritual im Film *The Holy Mountain* von Alejandro Jodorowsky“.

¹⁴⁷ Vgl. Freud, „Abriss der Psychoanalyse“.

4.3.1 Die Traumdeutung

Eine zentrale Rolle kommt dabei der Traumdeutung zu, die Freud als „Königsweg zum Unbewussten“ bezeichnet.¹⁴⁸ Er vertritt die Ansicht, dass Träume unbewusste Wünsche und Ängste symbolisch darstellen und als verschlüsselte Botschaften zu verstehen sind.¹⁴⁹ Der Traum ist im freudschen Sinne in zwei Erscheinungsformen aufgeteilt: Das Offensichtliche bezeichnet er als „manifesten Trauminhalt“, während das Verborgene Teil des „latenten Trauminhalt[s]“ ist.¹⁵⁰ Die Umwandlung unbewusster Elemente ins Bewusstsein erklärte Freud mit der Theorie der „Traumarbeit“, die sich in vier Prozesse unterteilt: Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung und plastische Wortdarstellung.¹⁵¹

Der Traum ist laut Freud der „Hüter des Schlafes“¹⁵² – ein Versuch des Unbewussten, Schlafstörungen durch Wunscherfüllung zu beseitigen. Träume sind für ihn der zentrale Zugang zum individuellen Unbewussten – eine Auffassung, die C.G. Jung später um eine kollektive Dimension erweiterte.¹⁵³ Bei Konflikten zwischen unbewussten Trieben und dem schlafenden Bewusstsein entstehen sogenannte „Kompromisse“. Daraus schloss Freud, dass Gegensätze im Traum nicht getrennt, sondern als identisch zu betrachten sind. Die Umkehrung erfolgt erst durch die Deutung des manifesten Trauminhalts. Diese kann nur adäquat durchgeführt werden, wenn Patient:innen persönliche Assoziationen zu den manifesten Trauminhalten bereitstellen.¹⁵⁴ Für die Analyse von *Santa Sangre* ist vor allem Freuds grundsätzliche Annahme leitend, dass Träume verschlüsselte Botschaften des Unbewussten sind.

4.3.2 Einfluss der Traumdeutung auf die Künste

Freuds Traumdeutung wurde für die surrealistische Bewegung der 1920er Jahre zum intellektuellen Fundament.¹⁵⁵ André Breton definierte den Surrealismus in seinem Manifest als „reinen psychischen Automatismus“, als „Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle.“¹⁵⁶

¹⁴⁸ Vgl. Sandra Müller, „Königsweg des Unbewussten“, https://www.focus.de/wissen/mensch/psychologie/traumdeutung-koenigsweg-des-unbewussten-der-traum-als-wunsch_id_5739539.html, 15.01.2025.

¹⁴⁹ Vgl. Freud, „Die Traumdeutung“.

¹⁵⁰ Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 114.

¹⁵¹ Vgl. Freud, „Die Traumdeutung“.

¹⁵² Freud, „Abriss der Psychoanalyse“, S. 969.

¹⁵³ Vgl. Kap. 4.4.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. James, „Psychoanalysis“.

¹⁵⁶ Vgl. *Manifest des Surrealismus*, <https://www.schlingensief.com/downloads/manifest.pdf>, 15.03.2026.

Für Surrealist:innen wurde der Traum zum Katalysator, der die innere und äußere Welt, Bewusstes und Unbewusstes miteinander verband.¹⁵⁷

Jodorowsky, der in seinen Pariser Jahren Teil dieser Künstler:innenkreise war, bleibt von diesen Prinzipien bis heute geprägt. Für ihn basiert die Sprache des Unbewussten auf der Ästhetik des Traums. Die Heilkraft irrationaler Handlungen liege in ihrer bewussten Steuerbarkeit: „But to incorporate the dream, I am the dream creator.“¹⁵⁸ Während Artaud das Chaos und die Grenzauflösung als ästhetische Befreiung imaginiert, dekonstruiert Freuds Traumlogik diese Hoffnung: Die nicht-lineare Erzählstruktur folgt nicht dem Zufall, sondern jener Logik von Verdichtung, Verschiebung und Symbolisierung, die Freud beschreibt. Die Rückblenden spiegeln nicht kreative Befreiung, sondern die Flashbacks eines traumatisierten Bewusstseins wider.¹⁵⁹ Damit rückt ein weiteres psychoanalytisches Grundkonzept in den Blick, das für Jodorowskys Figurenkonstellation zentral ist: die Sexualentwicklung.

4.3.3 Die Sexualentwicklung und der Ödipus-Komplex

Die Psychoanalyse rückt die Sexualität in den Fokus der Subjektentwicklung und hat damit seit ihrer Entstehung für Kontroversen gesorgt – nicht zuletzt aus feministischer Perspektive, wie Kapitel 4.3.4 zeigen wird. Freud ging von einem „zweizeitigen Ansatz der Sexualentwicklung“ aus, bestehend aus fünf Phasen, die bald nach der Geburt beginnen.¹⁶⁰ Dabei ist der Begriff „sexuell“ von „genital“ abzugrenzen: Sexualität bezieht sich hier auf alle lustbetonten Körperzonen (orale, anale, phallische Zone) und Triebregungen. Die Begriffe „männlich“ und „weiblich“ bezeichnen bei Freud weniger biologische Geschlechter, sondern vielmehr aktive und passive Verlagerungen der „Libido“. Kinder durchlaufen laut der Theorie bis zum fünften Lebensjahr den ersten Entwicklungsschub („orale“, „anale“ und „phallische Phase“). Nach der „Latenzzeit“ wird dieser in der Pubertät fortgeführt. Die einzelnen Phasen der psychosexuellen Entwicklung sind dabei nicht streng voneinander getrennt, sondern überschneiden sich und gehen ineinander über.¹⁶¹

Der Ödipuskomplex beschreibt – in Referenz auf den griechischen Mythos – das unbewusste Begehren des Jungen gegenüber der Mutter bei gleichzeitiger Rivalität mit dem Vater. Parallel entwickle das Kind, so Freud, „Phantasien von irgendeiner sexuellen

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Kap. 4.2.7.

¹⁶⁰ Freud, „*Abriss der Psychoanalyse*“, S. 955.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

Betätigung [seiner Genitalien] an der Mutter.“¹⁶² Die Grundlage für diese Dynamik werde bereits in der oralen Phase gelegt, wenn „das erste erotische Objekt des Kindes die ernährende Mutterbrust“ sei. Durch die Körperpflege werde die Mutter zur „ersten Verführerin des Kindes“ und manifestiere sich als „lebenslanges Liebesobjekt“.¹⁶³ In der phallischen Phase spitze sich dies zu: Der Junge werde zum „Liebhaber der Mutter.“¹⁶⁴ Der Vater hingegen werde zu seinem Rivalen, „[...] den er aus dem Weg räumen möchte.“¹⁶⁵

Problematisch werde es laut Freud durch die Unterdrückung dieser Verhaltensmuster. Im schlimmsten Fall drohen Eltern mit der Kastration – eine Drohung, die ihre Wirkung erst entfaltet, wenn das Kind „den Anblick eines weiblichen Genitals erinnern kann [...], dem dies über alles geschätzte Stück wirklich fehlt.“¹⁶⁶ Die Kastrationsdrohung führe dazu, dass der Junge den Besitzanspruch auf die Mutter aufgebe. Diese Libido könne sich laut Freud in übermäßige Abhängigkeit verwandeln oder zu einer Unfähigkeit führen, der Mutter gegenüber Liebe zu zeigen. Die Psychoanalyse geht davon aus, dass dieses Trauma sich nachhaltig auf künftige Bindungen auswirken kann: „[H]äufig bleibt sein Geschlechtsleben für alle Zeit vom Verbot belastet.“¹⁶⁷

Freud deutet die weibliche frühkindliche Sexualentwicklung nach dem Modell der männlichen: „Wenn wir die ersten psychischen Gestaltungen des Sexuallebens beim Kind untersuchten, nahmen wir regelmäßig das männliche Kind [...] zum Objekt. Beim Mädchen, meinten wir, müsse es ähnlich zugehen, aber doch in irgendeiner Weise anders.“¹⁶⁸ Hierfür konzipiert Jung später den „Elektrakomplex.“¹⁶⁹ Anders als der Junge erlebe das Mädchen das Trauma durch das Fehlen des Gliedes. Freud zufolge entwickle sich die frühkindliche Sexualität unter „Penisneid“, der zu Minderwertigkeitskomplexen führen könne.¹⁷⁰ Das Mädchen entwickle Abneigung gegen die Mutter, da es sie für den Mangel verantwortlich mache, und ersetze sie durch den Vater als Liebesobjekt. Während die Kastrationsdrohung

¹⁶² Ebd., S. 956.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 987.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 988.

¹⁶⁸ Freud, „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds“, S. 258.

¹⁶⁹ Vgl. Jung, *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*.

¹⁷⁰ Freud, „Abriss der Psychoanalyse“, S. 990.

beim Jungen den Ödipuskomplex beenden könne, werde das Mädchen durch den Penismangel tiefer in ihn hineingedrängt.¹⁷¹

4.3.4 Die freudsche Sexualentwicklung aus feministischer Perspektive

Die dargelegten Theorien Freuds und Jungs sind der binären Geschlechterordnung verpflichtet – ein System, das sowohl Produkt patriarchaler Machtstrukturen ist als auch diese zugleich stabilisiert. Andere Geschlechtsidentitäten sowie Faktoren wie Klasse und Ethnizität bleiben unberücksichtigt.¹⁷² Vor diesem Hintergrund entstanden ab den 1920er Jahren kritische Auseinandersetzungen mit der klassischen Psychoanalyse, die in den 1970er Jahren zur feministischen Psychoanalyse führten.¹⁷³ Nancy Chodorow und Judith Butler haben diese Entwicklung maßgeblich geprägt – mit je unterschiedlichen Akzenten, die in den folgenden Unterkapiteln skizziert werden.

4.3.4.1 Nancy Chodorow – Die Mutter-Kind-Beziehung als Schlüssel

Chodorow entwickelt in *The Reproduction of Mothering* eine feministische Kritik an Freuds Ödipuskonzept. Ihre Kritik richtet sich vor allem gegen die patriarchalen Strukturen, die Freuds Theorien durchziehen, und gegen den daraus resultierenden Mangel an weiblicher Perspektive.¹⁷⁴

Die Anthropologin widerspricht Freuds Annahme einer universellen, geschlechtsunabhängigen Entwicklung. Sie wendet ein, dass er die prä-ödipale Phase und die spezifische Bedeutung der Mutter-Tochter-Beziehung für die emotionale, soziale und psychologische Entwicklung von Geschlechtsidentitäten vernachlässigt. Ihr Hauptargument: Die asymmetrischen Elternrollen in patriarchalen Gesellschaften haben eine kompensatorische Ideologie maskuliner Überlegenheit hervorgebracht, die mit einer kollektiven defensiven Identität einhergeht. Die Schrift gilt somit als Aufruf, patriarchale Auffassungen von Mutterschaft und Weiblichkeit abzulehnen und Modelle zu entwickeln, die den Anforderungen nach Gleichberechtigung und sozialen Fortschritt gerecht werden. Damit

¹⁷¹ Ebd., S. 991.

¹⁷² Ein Kritikpunkt, den Chodorow aufgreift: „As factors of race, class, culture, or history enter either into a labelled (conscious or unconscious) identity, or as they shape particular early object-relational and family patterns and forms of subjectivity, psychoanalytic tools should be able to analyze these,” Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, S. 4.

¹⁷³ Feministinnen, die bedeutsame Beiträge geleistet haben, sind Simone de Beauvoir, die mit ihrer Studie *Das andere Geschlecht* für eine Gleichstellung der Geschlechter plädiert. Luce Irigaray sprach sich in ihrem Essay *Ce sexe qui n'en est pas* für eine differenzierte Behandlung der Geschlechter aus.

¹⁷⁴ Die Untersuchung bezieht sich hauptsächlich auf westliche Gesellschaftsmodelle und betrachtet zugewiesene Geschlechterrollen, die ihnen eingeschrieben sind, vgl. Chodorow, *The Reproduction of Mothering*.

kritisiert sie explizit Freuds extensiven Fokus auf den Ödipus-Komplex und einhergehende Machtgefälle.¹⁷⁵

Die frühkindliche Beziehung zur Mutter ist laut Chodorow von Separations- und Individuationsprozessen geprägt, die dazu dienen, sich von der Mutter zu lösen und eigene Identitäten inklusive *ego boundaries* auszubilden. Dabei verweist sie auf einen bedeutsamen Unterschied in der Rolle des Geschlechts: „It seems likely that from their children’s earliest childhood, mothers and women tend to identify more with daughters and [...] that processes of separation and individuation are made more difficult for girls.“¹⁷⁶ Hier betont sie gleichzeitig die Bedeutung dieser Identifikationsprozesse für eine gesunde Selbstwahrnehmung der Tochter im späteren Leben. Söhne hingegen werden durch Abgrenzungsprozesse in gesellschaftlich vorgegebene Maskulinitätsrollen gedrängt, die für die jeweilige Altersgruppe als adäquat gelten. Sie tendieren zu schärferen Ich-Grenzen und Autonomie. Folgendes Zitat zeigt den Hintergrund: „In this and other patrilineal, patrilocal societies, what resentment women do have at their oppressive situation is more often expressed toward their sons, whereas daughters are seen as allies against oppression.“¹⁷⁷ Nach dieser Logik wird die Mutter zur zentralen Figur der psychischen Entwicklung beider Geschlechter – eine These, die Freuds Fokussierung auf die Vater-Sohn-Rivalität in Frage stellt.¹⁷⁸

Chodorows Ansatz ist für die Analyse von *Santa Sangre* in zweierlei Hinsicht relevant: Er bietet ein Erklärungsmodell für die symbiotische Mutter-Kind-Beziehung, die im Film inszeniert wird – Concha als übermächtige Mutter, die Fenix' Körper und Handeln kontrolliert. Des Weiteren entstand Chodorows Modell in den 1970er Jahren und reflektiert spezifische westliche Familienstrukturen der Nachkriegszeit; für die Filmanalyse ist es als historisch situiertes Deutungsinstrument produktiv, ohne dass es auf gegenwärtige Kontexte übertragen werden müsste.

4.3.4.2 Judith Butler – Gender als Performativität

Butler liefert in dem Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* eine radikale Weiterentwicklung von Chodorows Kritik. Der Ausgangspunkt ist die Frage, wie Geschlechtsidentität überhaupt entsteht. Während Chodorow noch von einem biologischen Geschlecht (*sex*) ausgeht, das kulturell geformt wird (*gender*), argumentiert Butler, dass bereits die Vorstellung eines natürlichen, vorkulturellen Geschlechts ein Effekt diskursiver

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, S. 49.

¹⁷⁷ Ebd., S. 64.

¹⁷⁸ Vgl. Kap. 4.3.3.

Macht ist. Geschlecht wird vom Subjekt durch Sprache, Verhaltensweisen und Handlungen *performt*. Mit dieser Erkenntnis begründete sie die Theorie der *gender performativity*.¹⁷⁹

Die Subjektentwicklung, oder *Subjectivation*, vollzieht sich nach Butler in erster Linie über die Beziehung zwischen Kind und Eltern. Somit gilt das biologische Geschlecht nicht als Bestimmungsfaktor für die Geschlechtsidentität, vielmehr wird ein bestimmtes Identitätskonzept aufgrund biologischer Körpermerkmale von außen auferlegt und (re)produziert.¹⁸⁰ *Gender* gilt hier deshalb als performativer Prozess – der Imitation vorgefertigter Verhaltens- und Identitätsmerkmale. Das Wesen dieser *Gender Performances* wird kontinuierlich über Generationen weitergegeben, obgleich sich die Ausführung von Person zu Person unterscheidet. Dabei nutzt Butler queere Dragkunst als Ausgangspunkt ihres Arguments: „In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.“¹⁸¹ Die Schlussfolgerung aus der Untersuchung dieser Kunstformen lautet, dass es kein originales Konzept von Geschlecht gibt: „The various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.“¹⁸²

In Anbetracht der Machtstrukturen, denen die Subjektentwicklung unterliegt, sprechen sich Chodorow wie auch Butler für die politische Dimension und das kritische Potenzial von Gender aus. Für beide gilt jede Handlung, die das binäre Gendersystem hinterfragen oder stört, als Beitrag zur Dekonstruktion dieser Hegemonien. Butler führt aus: „When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice.“¹⁸³ Aus diesem Grund wohnt Kunstformen wie Drag und Cross-Dressing für sie eine politische Macht inne: Sie können Prozesse im Kampf um Anerkennung marginalisierter Gruppen dynamisieren.

Für die Analyse von *Santa Sangre* ist auch Butlers Ansatz zentral. Der Film greift die Grundannahme auf, dass Identität durch performative Akte konstituiert wird. Wie sich diese Performativität im konkreten Handeln der Figuren manifestiert und inwiefern der Film heteronormative Muster reproduziert oder unterläuft, wird in Kapitel 6.3.2 untersucht.

¹⁷⁹ Dabei beruft sie sich auf Louis Althusser's Begriff der *Interpellation*, der beschreibt, dass sich das Subjekt durch forcierte kulturelle und ideologische Werte konstituiert und unter diesem Einfluss entwickelt, vgl. Althusser, „Idéologie et appareils idéologiques d'État“; vgl. Butler, *Gender Trouble*.

¹⁸⁰ Diese bezeichnet sie als „phallogozentrisch“, aufgrund der modernen Assoziation von Geist als „männlich“ und Körper als „weiblich“. Sie steht der Differenzierung von Sex und *Gender* kritisch gegenüber, da sie nicht an die Trennung von Körper und Geist glaubt, vgl. Butler, *Undoing Gender*.

¹⁸¹ Butler, *Gender Trouble*, S. 137.

¹⁸² Ebd., S. 178.

¹⁸³ Ebd., S. 6.

4.3.5 Der psychische Apparat

Aus der Traumdeutung und der Sexualentwicklung entwickelt Freud die grundlegende Konzeption des psychischen Apparats. Dabei geht er von der Prämisse aus, dass das Bewusstsein (das „Seelenleben“) die primäre Funktion dieses Modells darstellt. Er unterscheidet zwischen drei Qualitäten des Psychischen und teilt seine Inhalte in drei Klassen ein: „unbewusst“, „bewusst“ und „vorbewusst“. Freud vertritt die Ansicht, dass Menschen unangenehme Erinnerungen und Impulse ins Unbewusste verdrängen. Davon ausgehend konzipiert er die Psyche als dreiteiliges Phänomen, bestehend aus dem „Es“, dem „Ich“ und dem „Über-Ich“. Diese Komponenten überschneiden sich, sind Teil voneinander und beeinflussen sich gegenseitig.¹⁸⁴

Die älteste Instanz der Psyche verkörpert das *Es* als Provinz des Unbewussten. Das *Es* bildet nach Freuds Modell „den Kern unseres Wesens“ und ist dafür verantwortlich, Bedürfnisse zu stillen.¹⁸⁵ Es besteht aus allem, was ererbt wurde; was aus ureigenen Bedürfnissen stammt und konstitutionell festgelegt ist. Das *Es* ist von der Außenwelt abgeschnitten und handelt somit in seiner eigenen Wahrnehmungswelt nach dem Lustprinzip. Die treibenden Kräfte dahinter nennt Freud „Triebe“, die unterschiedliche Formen annehmen können.¹⁸⁶ Die Freudsche Psychoanalyse beschränkt sich zunächst auf zwei Grundtriebe, die gegeneinander wirken oder sich kombinieren: *Eros* und der „Deskustrions-“ bzw. „Todestrieb.“¹⁸⁷ „Das Ziel des Ersten ist, immer größere Einheiten herzustellen und so zu erhalten, also Bindung, das Ziel des Anderen, im Gegenteil, Zusammenhänge aufzulösen und so die Dinge zu zerstören.“¹⁸⁸ Der Todestrieb strebt „die Rückkehr zu einem früheren Zustand“ an. Die *Libido*, als treibende Kraft des *Eros*, wirkt dem entgegen, sodass die Grundtriebe in ständiger Kommunikation zueinander stehen.

Das *Ich* entfaltet sich aus der „Rindenschicht des *Es*“ und dient als vermittelnde Instanz zwischen den Bedürfnissen des *Es* und den Konventionen der Außenwelt. Mit dem *Ich* beschreibt Freud das Bewusstsein, das nach dem Realitätsprinzip handelt und zwischen den Ansprüchen des *Es*, des Über-Ichs und der Außenwelt vermittelt. Seine Aufgabe ist die Selbsterhaltung: Nach außen passt es sich der Umwelt an oder verändert sie aktiv, nach innen kontrolliert es die Triebimpulse des *Es*, indem es sie zulässt, unterdrückt oder verschiebt. Dabei verfolgt das *Ich* das Ziel, unter Berücksichtigung der Außenwelt die Befriedigung so sicher und günstig wie möglich zu gestalten. Zugleich ist es seine Aufgabe,

¹⁸⁴ Vgl. Freud, „*Abriss der Psychoanalyse*“.

¹⁸⁵ Ebd., S. 994.

¹⁸⁶ Ebd., S. 950ff.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd., S. 952.

die Harmonie innerhalb der Machtverhältnisse von Es, Ich und Über-Ich aufrechtzuerhalten.¹⁸⁹

Das *Über-Ich* bildet sich im Laufe der Kindheit durch Einflüsse der Außenwelt im Zusammenspiel mit dem Ich heraus. Es wird somit zur dritten Instanz, die das Ich in seiner Aufgabe berücksichtigen muss. Aus philosophisch-theologischer Sicht ist das Über-Ich das Gewissen, das jedem Menschen angeboren ist. Es hat die richterliche Aufgabe, Befriedigungen einzuschränken und neue Bedürfnisse geltend zu machen. Somit ist es, wie das Ich, Vermittler zwischen Es und Außenwelt. Dieser Teil der Psyche steht für die Konventionen und Normen, die dem Individuum durch äußere Einflüsse auferlegt sind. Diese sind wiederum maßgeblich von den Anforderungen des religiösen, kulturellen und sozialen Kontexts abhängig. Das Über-Ich setzt den elterlichen Einfluss fort, der von Autoritätspersonen ausgeht. Aus diesem Grund sei die Beziehung zu den Eltern laut Freud im Kindesalter entscheidend für das Verhältnis zwischen Ich und Über-Ich im Erwachsenenalter.¹⁹⁰

Obgleich das Über-Ich und das Es sich fundamental unterscheiden, so haben sie doch eine zentrale Gemeinsamkeit: Sie repräsentieren die Einflüsse der Vergangenheit, „[...] das Es den der ererbten, das Überich im wesentlichen [sic!] den der von Anderen übernommenen, während das Ich hauptsächlich durch das selbst Erlebte [...] bestimmt wird.“¹⁹¹

4.3.6 Zu Freuds Verständnis von Krankheit

Das Ich steht damit vor einer anspruchsvollen Vermittlungsaufgabe: Es muss die oft widersprüchlichen Forderungen von Es, Über-Ich und Außenwelt ausbalancieren: „Eine Handlung des Ichs ist dann korrekt, wenn sie gleichzeitig den Anforderungen des Es, des Überichs und der Realität genügt, also deren Ansprüche miteinander zu versöhnen weiß.“¹⁹² Gewinnt eine der beiden Instanzen die Oberhand, droht das Ich zu schwach zu werden und sich dem Es anzunähern – oder von ihm vereinnahmt zu werden. Im Kontext von Neurosen verweist Freud auf den Prozess des Verdrängens: Das Unbewusste besteht aus Erinnerungen, Wünschen, Impulsen und Trieben, die durch „Fluchtversuche, [...] die sich später als unzweckmäßig herausstellen,“ aus dem Bewusstsein verbannt werden.¹⁹³ Sofern das Verdrängte unverarbeitet bleibt und sich die Spannung nicht löst, kann die Beziehung zur Realität gestört werden – die Grundbedingung für psychische Erkrankung. Krankheit ist

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 951.

¹⁹² Ebd., S. 950.

¹⁹³ Ebd., S. 983.

nach Freuds Auffassung somit ein Ungleichgewicht zwischen den drei Instanzen des psychischen Apparats.¹⁹⁴

Diese Vorstellung von Krankheit als Ungleichgewicht ist für die Analyse von *Santa Sangre* insofern relevant, als der Film eine Figur zeigt, deren Ich keine Vermittlungsaufgabe mehr erfüllen kann: Fenix ist zwischen den Ansprüchen der toten Mutter, die sein Über-Ich besetzt, und seinen eigenen Trieben (dem Es) gefangen. Fenix war zwar Patient in einer Nervenheilanstalt, doch seine „Krankheit“ ist im Film weniger als klinische Diagnose denn als Inszenierung eines zerrütteten psychischen Apparats zu verstehen.

4.4 Jungs Analytische Psychologie – Konzepte und Begriffe

Freuds Modell der Psyche hat bedeutende Impulse gegeben, aber auch Widerspruch und Weiterentwicklung provoziert. Einen entscheidenden Gegenentwurf formulierte C.G. Jung, der zunächst als Freuds Schüler und designierter Nachfolger galt.¹⁹⁵ Als Begründer der Analytischen Psychologie greift er Freuds Ansätze zum Bewussten und Unbewussten auf, denkt sie weiter und setzt zugleich eigene Akzente – was 1913 schließlich zum Bruch führte.

4.4.1 Abgrenzung zu Freud

Dieser Bruch betrifft vor allem die Rolle des Unbewussten: Für Jung ist es nicht lediglich ein Speicher verdrängter Inhalte, sondern aktiv und zielgerichtet und steht in einem kompensatorischen wie komplementären Verhältnis zum Ich. Das bedeutet, dass „das Unbewusste nicht einfach gegensätzlich zum Bewußtsein sich verhält, sondern ein mehr oder weniger modifizierender Gegen- oder Mitspieler ist.“¹⁹⁶ Es ist „ein handelndes und erleidendes Subjekt“ mit Verhaltensweisen, das „anhaltend [...] mit der Gruppierung und Umgruppierung seiner Inhalte [beschäftigt ist].“¹⁹⁷ Jung unterscheidet daher zwei Ebenen: Neben dem „persönlichen Unbewussten“, das – ähnlich wie bei Freud – verdrängte oder vergessene Inhalte umfasst, gibt es eine tiefer liegende Schicht – das „kollektive Unbewusste“.¹⁹⁸

So nennt Jung den vererbten, metaphysischen Teil des Unbewussten, der uns allgemeingültige Erlebnis- und Verhaltensmuster der menschlichen Existenz in Form von Symbolen bereitstellt. Jung beschreibt es als „die gewaltige geistige Erbmasse der Menschheitsentwicklung, wiedergeboren in jeder individuellen [...] Struktur. Es ist [...] in allen

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

¹⁹⁵ Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 77.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 15; S. 11.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemeine seelische Grundlage überpersönlicher Natur.“¹⁹⁹ Diese Struktur organisiert Jung in sogenannten „gefühlsbetonten Komplexen“, die sich im Alltag als Störungen bemerkbar machen.²⁰⁰ Die Libido versteht er nicht primär als sexuelle Energie, sondern als umfassende Lebensenergie – Sexualität ist hier nur ein Teilaspekt.²⁰¹ Das kollektive Unbewusste entsteht laut Wolfgang Roth dadurch, dass

„die Erfahrungen der gesamten Menschheitsgeschichte seit Urzeiten nicht verloren gehen, sondern als Erinnerungsspuren eine Art Niederschlag bilden, der sich durch millionenfache Wiederholung verdichtet und in Form von archetypischen Strukturen in der Tiefe des Unbewussten anordnet.“²⁰²

Es stellt laut Jung dem Bewusstsein zwar keine konkreten Inhalte zur Verfügung, kann jedoch Einfluss auf psychische und spirituelle Prozesse nehmen.²⁰³

4.4.2 Archetypen und das kollektive Unbewusste

Seine Inhalte – die „Archetypen“ – beschreibt Jung als universelle, urtümliche Bilder, die sich durch die Geschichte der Menschheit ziehen. „Der Archetypus stellt wesentlich einen unbewußten Inhalt dar, welcher durch seine Bewußtwerdung und das Wahrgenommensein verändert wird, und zwar im Sinne des jeweiligen individuellen Bewußtseins, in welchem er auftaucht.“²⁰⁴ Somit beschreibt er „jene psychische Inhalte, welche noch keiner bewußten Bearbeitung unterworfen waren, also eine noch unmittelbare seelische Gegebenheit darstellen.“²⁰⁵ Archetypen sind nie rein „gut“ oder „schlecht“, sondern beinhalten immer auch das Gegenteil ihrer Natur. Sie manifestieren sich in Bildern und Symbolen, die Jung als „Imagos“ bezeichnet – Traumbilder, die dem Bewusstsein Einblicke in das kollektive Unbewusste gewähren.²⁰⁶ Er verortet sie in einer Sphäre subjektiver Erfahrung:

„Das kollektive Unbewußte ist alles weniger als ein abgekapseltes persönliches System, sie ist Weltweite und weltoffene Objektivität. Ich bin Objekt aller Subjekte in völliger Umkehrung meines gewöhnlichen Bewußtseins, wo ich stets Subjekt bin, welches Objekte hat.“²⁰⁷

¹⁹⁹ Jung, „Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten“, S. 13f, zitiert nach Jacobi, *Die Psychologie von C. G. Jung*, S. 43.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Bei Jung ist die Libido nicht rein sexueller Natur, sondern auch metaphysischer. Somit wird sie als Teil der Lebensenergie verstanden, die hinter allen menschlichen Handlungen steckt, vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*.

²⁰² Roth, *Einführung in die Psychologie C.G. Jungs*, S. 88.

²⁰³ Vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*.

²⁰⁴ Ebd., S. 13.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*.

²⁰⁷ Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 31.

Die Übermittlung dieser Imagos fand traditionell durch Lehren statt, die sich den Geheimnissen der Seele widmen. Darunter fallen Mythen, Märchen, religiösen Schriften sowie die Stammeslehren außereuropäischer Völker. Jolande Jacobi, eine langjährige Mitarbeiterin Jungs, fasst dessen Verständnis der Archetypen prägnant zusammen: „Die Summe der Archetypen bedeutet also für Jung die Summe aller latenten Möglichkeiten der menschlichen Psyche: Ein ungeheures, unerschöpfliches Material an uraltem Wissen um die tiefsten Zusammenhänge zwischen Gott, Menschen und Kosmos.“²⁰⁸ Dass verschiedene Kulturen weltweit unabhängig voneinander die gleichen Bilder in ihre Geschichten und Lehren integrieren, wertet Jung als empirischen Beleg für das kollektive Unbewusste und seine Archetypen.²⁰⁹

Jung hebt hervor, dass das kollektive Unbewusste nicht als vererbtes Archiv konkreter Bilder zu verstehen sei, sondern als angeborene Möglichkeit des Vorstellens – als Disposition, bestimmte Vorstellungsmuster auszubilden. Das seelische Handeln des Unbewussten vollzieht sich für Jung durch das Imaginieren: Träume, Visionen und kreative Prozesse sind Ausdrucksformen des Seelischen und somit häufig von Archetypen geprägt. „Die nötige und benötigte Reaktion des kollektiven Unbewussten drückt sich in archetypisch geformten Vorstellungen aus.“²¹⁰

Für Jung hat der Traum folglich eine große spirituelle Bedeutung und wurde als Portal zum kollektiven Unbewussten konzipiert: „Der Traum ist die kleine verborgene Tür im Innersten und Intimsten der Seele.“²¹¹ Archetypische Symbole verschmelzen hier mit subjektiven Inhalten aus Vergangenheit und Zukunft zu surrealen Bildern und Sequenzen.²¹² Deshalb unterscheidet er zwischen „kleinen Träumen“ – jene, in denen es um alltägliche Probleme geht – und „großen Träumen“, die sich mit dem kollektiven Unbewussten befassen.²¹³ Erstere resultieren aus Sinneswahrnehmungen und Emotionen, die in unseren Erinnerungen gespeichert werden. Um Letztere deuten zu können, gilt es laut Jung, in Märchen, Mythen und religiösen Geschichten nach Antworten zu suchen.²¹⁴

Archetypen sind laut der Theorie in jedem Menschen angelegt, befinden sich jedoch in stetem Wandel und können je nach Lebensabschnitt und -situation unterschiedlich stark

²⁰⁸ Jacobi, *Die Psychologie von C. G. Jung*, S. 54.

²⁰⁹ Jung schreibt: „Die Archetypen des Unbewussten sind empirisch nachweisbare Entsprechungen der religiösen Dogmen“, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 69.

²¹⁰ Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S.30.

²¹¹ Jung, *Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart*, S. 168.

²¹² Im Gegensatz zu Freud bezieht er auch die Zukunft im Sinne von Erwartungen, Träume, Intentionen, etc. mit ein, vgl. Jung, *Traum und Traumdeutung*.

²¹³ Vgl. Jacobi/Manheim, *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*.

²¹⁴ Vgl. ebd.

ausgeprägt sein. So spielt etwa der „Archetypus der *Anima/Animus*“ eine signifikante Rolle in der Entwicklung der Geschlechtsidentität und in zwischenmenschlichen Beziehungen.²¹⁵ Im Folgenden werden jene Archetypen beispielhaft erläutert, die Jodorowsky in seinem Werk vielfach aufgreift – beginnend mit dem „Archetypus des Geistes“.

4.4.2.1 Archetypus Geist

Jungs Verständnis des Geistes ist bemerkenswert: „Die psychische Erscheinung des Geistes weist ohne weiteres darauf hin, daß sie archetypischer Natur ist, d.h. das Phänomen, das man Geist nennt, beruht auf der Existenz eines autonomen Urbildes, das vorbewußt in [...] der menschlichen Psyche universell vorhanden ist.“²¹⁶ Dieser Archetypus erscheint in Träumen häufig als Vaterfigur oder Autoritätsperson vor und kann sowohl gutartig als auch böseartig sein. Er gilt generell als „immaterielle Substanz oder Existenz“, die Grundlage aller psychischen Phänomene und seelischen Lebens ist.²¹⁷ Dabei steht er für Rationalität, Intellekt und Erkenntnis und unterstützt gleichzeitig das Streben nach spiritueller Erleuchtung. Seine Aktionsräume sind Träume, Visionen und Gefühle, in denen er oft personifiziert auftritt. Im Gegensatz zur Seele ist der Geist vollkommen immateriell, das heißt unabhängig vom Körper und somit unsterblich.²¹⁸ Für die Analyse von *Santa Sangre* wird zu prüfen sein, inwiefern sich dieser Archetypus auf zweifache Weise manifestiert: Zum einen in einer autoritären, kontrollierenden Seite, zum anderen in einer immateriellen, unsterblichen Dimension, die körperlich abwesend, aber psychisch allgegenwärtig ist.

4.4.2.2 Archetypus Schatten

Nach Jung ist der erste entscheidende Schritt im psychotherapeutischen Prozess die Begegnung mit dem eigenen Schatten. Dieser Archetypus ist auf persönlicher Ebene maßgeblich von unterdrückten, gefühlsbetonten Komplexen geprägt. Er betrifft jene bewusste Persönlichkeitsmerkmale, die der bewussten Vorstellung von sich selbst widersprechen und deshalb verdrängt werden. Nach außen hin wird der Schatten – gemeinsam mit dem Ich-Bewusstsein – durch eine Maske („Persona“) verhüllt, die der Außenwelt präsentiert wird. Auf Ebene des kollektiven Unbewussten sind archetypische Impulse gemeint, die sowohl kreativ als auch destruktiv sein können. Das ist laut Jung davon abhängig, wie gesund die Psyche generell ist. In Märchen und Mythen wird der Schatten oft als Feind:in oder mysteriöse/r Fremde:r dargestellt.²¹⁹ In der Analyse bleibt zu zeigen,

²¹⁵ Vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*.

²¹⁶ Ebd., S. 100.

²¹⁷ Ebd., S. 93.

²¹⁸ Vgl. ebd.; vgl. Jung, „Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen“.

²¹⁹ Vgl. ebd.

inwiefern dieser Archetypus nicht als externe Figur erscheint, sondern als jene verdrängten Anteile, die die Hauptfigur nicht integrieren kann, sondern von denen sie besetzt wird.

4.4.2.3 Archetypus *Anima/Animus*

Ist die Auseinandersetzung mit dem Schatten für Jung das „Gesellenstück“, so stellt die Begegnung mit der *Anima* bzw. dem *Animus* das „Meisterstück“ dar.²²⁰ Damit beschreibt Jung das Seelische, das in uns steckt – „das A priori von Stimmungen, Reaktionen, Impulsen, [...] ein Lebendes aus sich, das uns Leben macht.“²²¹

Nach seiner Auffassung sind *Anima* und *Animus* als feminine und maskuline Energien in jeder Person in unterschiedlichen Anteilen vorhanden und konstituieren maßgeblich die Geschlechtsidentität.²²² Das Subjekt ist gefordert, eine subjektive Balance zwischen den Polen zu finden und zu halten. Gleichzeitig verkörpert der Archetypus den konservativen und metaphysischen Aspekt des Unbewussten und handelt daher nicht nach moralischen Prinzipien – seine Absichten bleiben ambivalent. Jung verweist auf die ironische Natur von *Anima* und *Animus*, weshalb ihre Darstellungen gegensätzlich ausfallen können.²²³

Die Begegnung mit diesem Archetypen in sich selbst bezeichnet Jung als „Mutprobe“ und „Feuerordal für die geistigen und moralischen Kräfte“ des Menschen.²²⁴ Wer sich dieser Herausforderung stellt, dem offenbart der Archetyp seine „Weisheit“ und „geheime Absicht“, die dem närrischen Verhalten Sinn und Logik verleiht – „denn in allem Chaos ist Kosmos und in aller Unordnung geheime Ordnung, in aller Willkür stetiges Gesetz, denn alles Wirkende beruht auf dem Gegensatz.“²²⁵ In Kapitel 6.3 gilt es zu prüfen, inwiefern sich diese Ambivalenz in der Figurenkonstellation wiederfindet.

4.4.2.4 Mutter, Vater, Kind

Neben *Anima* und *Animus* unterscheidet Jung weitere Archetypen, die für Jodorowskys Werk relevant sind. Der Mutterarchetypus verkörpert positive Attribute wie Versorgung, Empathie und Güte, kann aber auch verschlingende oder zerstörerische Züge annehmen.²²⁶ Der Vaterarchetypus steht für Schutz, Führung und Autorität – in seiner positiven Ausprägung als weiser König oder Mentor, in seiner negativen als *Senex*, der erstarrte, kontrollierende Greis,

²²⁰ Ebd., S. 39.

²²¹ Ebd., S. 37.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Ebd., S. 38.

²²⁴ Ebd., S. 39.

²²⁵ Ebd., S. 41; vgl. Jung, *Die Psychologie der Übertragung*.

²²⁶ Vgl. Jung, „Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps (1938)“.

der Entwicklung blockiert. Der Kind-Archetypus symbolisiert Verletzlichkeit, Neubeginn und das Potenzial zur Heilung – kann aber auch als *Puer Aeternus* (ewiger Jüngling) erscheinen, der sich der Reife und Verantwortung verweigert und in ewiger Jugend verharret.²²⁷

Diese Attribute von Mütterlichkeit, Väterlichkeit und Kindlichkeit treten kulturübergreifend auf. Sie sind nicht an das biologische Geschlecht der sie verkörpernden Personen gebunden, sondern an archetypische Positionen, die von verschiedenen Figuren eingenommen werden können. Alle Archetypen wohnen in unterschiedlichem Verhältnis der Seele jedes Menschen inne und verkörpern grundlegende menschliche Erfahrungen und Beziehungsmuster.²²⁸

4.4.3 Krankheitsverständnis und Individuation

Ähnlich wie bei Freud, definieren sich psychische Krankheitszustände in Jungs Theorie durch ein Ungleichgewicht – generell zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten, aber auch zwischen den einzelnen Archetypen. Übermächtige Archetypen können das Bewusstsein schwächen und schlimmstenfalls Autonomie über das Individuum erlangen.²²⁹ Als Lösungsansatz konzipiert Jung den Individuationsprozess, den er mit der „Integration des Unbewußten ins Bewußtsein“ als höchstes Ziel psychologischer Entwicklung vorschlägt.²³⁰ Es sei laut Jung von höchster Notwendigkeit, sich die Archetypen und ihre Widersprüchlichkeiten bewusst zu machen und sie anzuerkennen, um ihren Einfluss aktiv zu regulieren und das psychische Gleichgewicht aufrechtzuerhalten.

Die Individuation konzipiert Jung als einen lebenslangen Prozess der Selbstverwirklichung, der auf die völlige Akzeptanz des Selbst mit all seinen Gegensätzen zielt – jene Vereinigung der Gegensätze, die er in Anlehnung an die Alchemie als *Coniunctio* bezeichnet.²³¹ Das Ziel ist die Erweiterung des Bewusstseins um die bislang unbewussten Anteile der Psyche. Inwiefern die Figuren in *Santa Sangre* als Schauplatz dieser archetypischen Prozesse dienen, wird Kapitel 6 zeigen.

4.4.4 Analytische Psychologie aus heutiger Sicht

So einflussreich Jungs Denken für Kunst, Kultur und therapeutische Praxis geworden ist – wissenschaftlich blieb es nicht unumstritten. Jung beanspruchte für seine Arbeit, empirische Naturwissenschaft zu betreiben, während er laut Christian Roesler viel mehr

²²⁷ Vgl. Jung, *Mysterium Coniunctionis*.

²²⁸ Vgl. Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Ebd., S. 51; vgl. Kap. 4.2.4.

²³¹ Vgl. ebd.

„geisteswissenschaftlich-hermeneutische Textexegese“ betrieb.²³² Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass er in seinen Schriften dem transzendenten Bereich der Seele in den Fokus rückt und eine esoterische Perspektive einnimmt. Dies führt dazu, dass die empirische Basis seiner Theorien des kollektiven Unbewussten und der Archetypen als brüchig gilt und seine Ausführungen über die Jahrzehnte immer wieder als pseudowissenschaftlich kritisiert wurden. Roesler kritisiert, „dass Jung teilweise in seinem Werk ein sehr idiosynkratisches Verständnis von Wissenschaftlichkeit und Empirie zeigte und sich wenig darum bemühte, seine Theorien an zeitgenössische Erkenntnisse und methodische Zugänge anzuschließen.“²³³ Roesler zufolge stand Jungs Theorie ab etwa 1916 für ihn fest und hatte absolute Gültigkeit: „In der Folge hat er nur noch solches Material angeführt, was seine vorgefasste Konzeption bestätigte, und auch dies nur sporadisch.“²³⁴

Aus kulturwissenschaftlicher und postkolonialer Perspektive wird Jungs Nutzung von kulturspezifischen Mythen und Traditionen oft kritisiert. Stephen Frosh zeigt am Beispiel der psychoanalytischen Verwendung des „Primitiven“-Begriffs, wie eine vermeintlich universalistische Theorie koloniale Hierarchien reproduziert: Die Rede von „primitiven Fantasien“ oder „primitiven Kulturen“ transportiere unbewusst die koloniale Opposition zwischen zivilisiert und primitiv und verleihe ihr wissenschaftliche Autorität.²³⁵ In der Tradition Freudscher Kulturkritik, die ebenfalls koloniale Implikationen aufweist, reproduziert Jung diese Strukturen, indem er indigene und orientalische Traditionen als „primitive“ Spiegelungen des westlichen Unbewussten instrumentalisiert.

Eine strukturell ähnliche Universalisierung kritisiert Michael Vannoy Adams an Jungs Methode selbst: Jung privilegiere das Konzept über das Bild, leite das Bild aus dem Kontext ab und reduziere es auf ein abstraktes Schema. Dass für Jungs Konzept des Monsters etwa ein Drache ebenso wie ein Fisch in Frage kommt, verdeutlicht, dass ihm das konkrete Bild mit seiner kulturellen Eigenheit letztlich gleichgültig ist. Diese methodische Grundhaltung prägt auch Jungs Umgang mit nicht-westlichen Symbolen, die er als bloße Exemplare universeller archetypischer Strukturen behandelt.²³⁶ Diese Praxis, kulturelle Fragmente aus ihrem Kontext zu lösen und in ein neues Deutungsschema zu integrieren, lässt sich dem Diskurs der kulturellen Aneignung zuordnen.

²³² Roesler, *Die Erforschung der zentralen Konzepte der Analytischen Psychologie C. G. Jungs*, S.4

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd., S. 5.

²³⁵ Vgl. Frosh, „Psychoanalysis, Colonialism and Racism“; *Hauntings: Psychoanalysis and Ghostly Transmissions*.

²³⁶ Vgl. Adams, *For Love of the Imagination*.

4.4.5 Jodorowsky und die psychoanalytische Tradition

Diese Kritik trifft in Teilen auch auf Jodorowsky zu, der ebenfalls Bilder des „Primitiven“ verwendet und sich Praktiken kultureller Aneignung bedient. Wie sich diese Aneignung in *Santa Sangre* als Machttechnik inszeniert, wird in Kapitel 6.3.3 untersucht. Für das Verständnis seiner künstlerischen Methode liegt die Relevanz von Jungs Denken dennoch vor allem in dem symbolischen Vokabular, das es bereitstellt. Jodorowskys Filme sind tief in der psychoanalytischen Tradition verwurzelt: Er glaubt an die Kraft des Unbewussten und orientiert sich am dreiteiligen Modell der Psyche, deutet es jedoch um. Das Ego betrachtet er als etwas Fremdes in uns: „a pale copy, an approximation of our essential self,”²³⁷ mit der sich die meisten Menschen identifizieren. Das Über-Ich hingegen ist das „Original“ – das authentische Selbst, verstanden als der Mensch jenseits aller familiären, institutionellen und religiösen Prägungen –, das darum kämpft, das Es zu beherrschen und es letztendlich zu zerstören.²³⁸

Mit dem Verweis auf die familiäre Prägung psychischer Konflikte übernimmt Jodorowsky ein Konzept, das in der Analytischen Psychologie bereits angelegt ist. Jung bezeichnete eine Schicht des Unbewussten als das „familiäre Unbewusste“ – jene archetypischen Inhalte, die innerhalb der Familie über Generationen weitergegeben werden. Die Grundannahme, dass verstorbene Vorfahren unser Seelenleben beeinflussen, ist zentral für Jodorowskys Denken und Schaffen.²³⁹ Wie sich dieses Konzept in *Santa Sangre* filmisch umsetzt, wird in Kapitel 6.3.1 untersucht.²⁴⁰

5 Das therapeutische Subjekt im gesellschaftlichen Wandel

Die vorangegangenen Kapitel haben die ästhetischen und psychoanalytischen Dimensionen von *Santa Sangre* entfaltet. Um die Machtverhältnisse im Film analysieren zu können, ist ein Blick auf die theoretischen Grundlagen von Macht und Subjektivierung unerlässlich. Michel Foucault und Byung-Chul Han stellen hierfür die zentralen Konzepte bereit: Foucaults Disziplinarmacht und Biopolitik analysieren die Einwirkung auf den Körper; Hans Psychopolitik beschreibt die Steuerung der Psyche durch vermeintliche Freiheit

Für *Santa Sangre* ist die Frage zentral, wie der Film diese Machtformen inszeniert: Wo zeigt er Disziplinierung des Körpers und wo Psychosteuerung? Lässt sich der Film als Kritik an diesen Machtformen lesen – oder reproduziert er sie in ästhetischer Form? Diese Fragen werden in Kapitel 6 an der Figurenkonstellation beantwortet. Die folgenden Ausführungen zu Foucault und Han dienen als theoretisches Instrumentarium für diese Untersuchung.

²³⁷ Jodorowsky, *Psychomagic*, S. 42.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. Jodorowsky/Costa, *Metagenealogía*.

²⁴⁰ Dies beschreibt die filmische Logik, nicht eine tatsächliche psychogenetische Vererbung.

5.1 Michel Foucault – Disziplinarmacht und Biopolitik

In seinen Werken untersucht Foucault die Theorie der „Biopolitik“, die erstmals im Werk *Der Wille zum Wissen* erwähnt und später in *Die Geburt der Biopolitik* ausgeführt wird. Seine Arbeiten fokussieren sich weitgehend auf das Verhältnis von Macht und Wissen und dessen Potenzial, als Instrument autoritärer Kontrolle eingesetzt zu werden. Für die Analyse von *Santa Sangre* sind zwei seiner Konzepte besonders relevant: die „Disziplinarmacht“, die auf den individuellen Körper einwirkt, und die „Biomacht“, die auf das Leben und die Bevölkerung zielt. Die folgenden Ausführungen dienen als theoretischer Rahmen, um die Machtverhältnisse in *Santa Sangre* zu analysieren.

5.1.1 Foucault – Begriffe und Thesen

Um diesem Interesse nachzugehen, ist ein Blick auf Foucaults Verständnis vom Menschen und den ihn formenden „Institutionen“ notwendig. Der „Mensch“ ist für Foucault keine anthropologische Konstante, sondern eine epistemologische Figur, die durch diskursive Praktiken und Machtverhältnisse hervorgebracht wird.²⁴¹ Diese Praktiken manifestieren sich durch Institutionen, wie Geschichte, Medizin und Politik. Sie produzieren das Wissen, nachdem der „gute Mensch“ – das normgerechte Subjekt – zu leben hat. Das „Ende des Menschen“ markiert bei Foucault genau diesen Übergang: Der Mensch hört auf, Subjekt seiner selbst zu sein, und wird zum definierbaren und regulierbaren Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse.²⁴²

Als Institutionen bezeichnet Foucault jene Entitäten innerhalb einer (industriellen) Gesellschaft, die Macht produzieren. Neben offensichtlichen Beispielen, wie Militär und Regierung, hebt er auch jene hervor, die von Machtfragen losgelöst zu sein scheinen – die Familie, das akademische Bildungswesen und vor allem die Medizin. Diese dienen der aktiven Instandhaltung sozialer und politischer Machtgefälle, während sie Neutralität vortäuschen. Foucault zufolge besteht die kritische Aufgabe daher darin, diese scheinbar neutralen Institutionen zu befragen und ihre Machtausübung sichtbar zu machen.²⁴³

Foucault verweist damit auf die Macht des Wissens als ambivalentes Instrument: Es dient den Institutionen zur Regulierung der Gesellschaft – und kann zugleich zur Waffe werden, mit der Subjekte diese Regulierung hinterfragen. Macht ist für Foucault daher nicht nur repressiv, sondern auch produktiv: Sie erzeugt diskursives Wissen, das Herrschaftsverhältnisse stabilisieren, aber auch kritisierbar machen kann. Macht und Wissen sind auf diese Weise untrennbar miteinander verwoben.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*.

²⁴² Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

5.1.2 Das Subjekt zwischen Disziplinarmacht und Selbstsorge

Foucault versteht Macht nicht als reinen Unterdrückungsmechanismus, sondern als produktive Kraft, die Wissen und Subjektivität hervorbringt. Das Subjekt konzipiert er dabei als zwiespältige Figur: einerseits als kontrolliertes Objekt, andererseits als handlungsfähiges Individuum, das sich selbst in den Praktiken der „Sorge um sich“ (*souci de soi*) formt.²⁴⁵

Foucault unterscheidet zwischen zwei Machtformen, die auf unterschiedlichen Ebenen wirken: Die Disziplinarmacht zielt auf den individuellen Körper durch Überwachung, Dressur und Normalisierung. Die Biomacht hingegen reguliert die Bevölkerung als biologisches Phänomen – etwa durch Gesundheitspolitik, Sexualitätsdiskurse oder Demografie. Beide fließen ineinander über: Die Biomacht wirkt über Disziplinartechniken am individuellen Körper und zugleich als Biopolitik am Gesellschaftskörper.²⁴⁶

Letztere veranschaulicht der Philosoph durch die Panopticon-Metapher nach dem Sozialreformer Jeremy Bentham. Das Bild beschreibt ein rundes Gefängnis, dessen Zellen aus dem Innenhof sichtbar sind. In der Mitte steht ein Turm, von dem aus alle Insass:innen gesehen werden können (*panoptischer Blick*). Die Wächter:innen bleiben wiederum unsichtbar, sodass die Gefangenen nicht wissen, wann sie überwacht werden. Durch das ständige Gefühl der Beobachtung werden unerwünschte Verhaltensweisen unterlassen (*Normalization*). Macht konstituiert sich hier durch totale anonyme Überwachung, die kontinuierlich weiterläuft und dazu führt, dass sich die Subjekte selbst *disziplinieren*. Die Metapher nutzt Foucault, um die Überwachungs- und Kontrollprozesse innerhalb von „Disziplinargesellschaften“ und die daraus resultierende Unterwerfung des Subjekts zu veranschaulichen.²⁴⁷ Diese Prozesse finden auch auf Mikro-Ebene statt, etwa an Schulen oder in Heilanstalten.²⁴⁸

Davon ausgehend entwickelt Foucault die Biomacht. Hier werden die besagten Machtprozesse primär innerhalb medizinischer Institutionen untersucht. Während andere Institutionen den Fokus auf die mentale Kontrolle richten, ist hier der Körper als Faktor entscheidend. Biomacht beschreibt folglich eine Kombination aus zwei Ebenen von Machtprozessen: Einerseits die Disziplinarmacht, die sich mit dem Ziel ökonomischen Nutzens auf den individuellen Körper auswirkt („anatomische Politik“), und andererseits die „Biopolitik“, die den gesamten Gesellschaftskörper reguliert und als kapitalistische

²⁴⁵ Die Sorge um sich selbst, „als Haltung zu sich selbst, den anderen und der Welt gegenüber, die eine nicht-egoistische Ethik zur Folge hat und dem ‚Erkenne dich selbst‘ (*gnothi seauton*), verbunden mit einem Blick, der sich von außen nach innen wendet,“ Foucault, *Hermeneutik des Subjekts*, S.30, zitiert in Rainsborough, *Foucault heute*, S. 118.

²⁴⁶ Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*.

²⁴⁷ Damit beschreibt er westlich-liberale Gesellschaftsmodelle seit der Aufklärung, vor allem aber seit der Industriellen Revolution.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

Ressource aufrechterhält. Die Biomacht ist somit in erster Linie ein Regierungsparadigma, worauf die Kontrolle und Regulierung des Individuums sowie des Kollektivs aufbaut („Gouvernementalität“). Das körperliche Wohlergehen des Subjekts wird in den Vordergrund gerückt, um das ökonomische Wachstum fortlaufend zu gewährleisten. Die Population wird hier einem Subjekt gleichgestellt, das es hinsichtlich bestimmter demographischer Aspekte wie Gesundheit und Krankheit, Geburten- und Sterberate, etc. zu regulieren gilt. Damit ist die Optimierung und Verwaltung des Lebens das oberste Ziel dieser Machtprozesse.²⁴⁹

Macht konstituiert sich in modernen Gesellschaften nicht nur durch Recht und Bestrafung, sondern auch durch die Macht über Körper und Leben. Diese Verschiebung bildet den analytischen Ausgangspunkt für Byung-Chul Han, der Foucaults Disziplinarmacht als eine vermeintlich freiheitliche Form neoliberaler Selbstoptimierung weiterdenkt.

5.2 Byung-Chul Han – Psychopolitik der Selbstausbeutung

Der Philosoph und Medientheoretiker Byung-Chul Han liefert Antworten auf die Frage, wie die oben dargelegten Machtmechanismen die digitalisierte Leistungsgesellschaft der Spätmoderne beeinflussen. In Foucaults Disziplinargesellschaft wirkt die Macht repressiv auf das „Somatische, Biologische, Körperliche,“ indem das Subjekt von externen Institutionen diszipliniert wird.²⁵⁰ Das Ziel ist es, „gefühllose Maschinen“ zu formen.²⁵¹ Han hingegen verweist auf einen internalisierten Zwang zur Selbstoptimierung, der durch die gezielte Mobilisierung von Emotionen erfolgt. Das panoptische Prinzip richtet sich hier nicht nach einem allsehenden Wächter im Turm, der die Körper des Kollektivs diszipliniert, sondern übergibt die Kontrolle an die Psyche des Subjekts. In den Blick rückt damit eine Machtform, die Han als „Psychopolitik“ fasst – eine Steuerung, die nicht mehr primär den Körper, sondern gezielt Emotionen adressiert, um sie ökonomisch zu verwerten.²⁵²

5.2.1 Vom äußeren Zwang zur inneren Selbstoptimierung

Der disziplinierte Körper wird nicht mehr ausgebeutet, sondern optimiert sich als aktiver Unternehmer freiwillig selbst: „Zur Steigerung der Produktivität werden nicht körperliche Widerstände überwunden, sondern psychische und mentale Prozesse optimiert.“²⁵³ Der Mensch wird unter diesen Bedingungen vom „*animale rationale* [zum] Gefühlswesen.“²⁵⁴ Han

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Foucault, *Die Geburt der Sozialmedizin*, S. 275.

²⁵¹ Han, *Psychopolitik*, S. 65.

²⁵² Ebd., S. 61.

²⁵³ Ebd., S. 39.

²⁵⁴ Ebd., S. 59.

analysiert hier keine Therapieform, sondern die Struktur gesellschaftlicher Verhältnisse, die das Subjekt zum positiven Denken zwingen.

Psychopolitik richtet sich an Emotionen, Wünsche und Motivationen – nicht durch Überwachung, sondern durch *positive* Verfahren wie Selbstmanagementworkshops, Persönlichkeitscoaching oder Mentaltrainings. Sie instrumentalisiert die performative Natur des Affekts, um Kapital daraus zu schlagen, ohne als Zwang erkennbar zu sein.

Es entsteht eine Positivgesellschaft, geleitet vom Selbstzwang der scheinbar grenzenlosen Optimierung. Han thematisiert kollektive Symptome wie Burnout und Depression, die durch Heil- und Produktivitätsressourcen bearbeitet werden sollen. Psychopolitik orientiert sich an instrumentalisierten positiven Emotionen: „[Sie] sind das Ferment für die Motivationssteigerung“²⁵⁵ – nicht an affektiven Äußerungen als solchen (wie Schreien oder Weinen), sondern an ihrer Funktionalisierung für ökonomische Zwecke – und bilden die „emotionale Kompetenz“.²⁵⁶

Seine These lautet, dass sich „*Healing*“ in der neoliberalen Gesellschaft als „*Killing*“ erweist.²⁵⁷ Durch den Fokus auf instantane, funktionalisierte Affekte werden tiefere Gefühle verdrängt, die für Han Grundlage einer kohärenten Selbst-Erzählung und somit wahrer Selbstbestimmung wären. Den Verlust dieser narrativen Selbstwahrnehmung bezeichnet er als „Krise der Gefühle“.²⁵⁸

Den Selbstoptimierungszwang bezeichnet Han hingegen als „Krise der Freiheit“, die den freien Willen betrifft.²⁵⁹ Was als neoliberale Freiheit gilt, betrachtet er als implizites Herrschaftsmodell. Sie ist hier kein Instrument der Gouvernamentalität, sondern besteht als Illusion, die die individuelle Selbstausbeutung ermöglicht. Die eigene Identität fungiert als ewige Baustelle.

5.2.2 Digitalisierung und Transparenz

In Hans Theorie spielt die Digitalisierung eine zentrale Rolle: Daten gelten als maßgebende Instanzen für das Verhalten des Subjekts. Sie ermöglichen zum einen die berechnen- und steuerbare Kontrolle der Subjekte (*Smart Power*). Zum anderen sorgen sie für Transparenz, denn die meisten Personen teilen ihre intimen Daten freiwillig. Das digitale Medium gilt als „Affektmedium“ und „die digitale Kommunikation begünstigt eine *sofortige* Affektabfuhr.“²⁶⁰

²⁵⁵ Ebd., S. 66.

²⁵⁶ Ebd., S. 65

²⁵⁷ Ebd., S. 43.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd., S. 22.

²⁶⁰ Ebd., S. 60.

Diese affektiven Dynamiken, gepaart mit der Datenkontrolle, beschleunigen laut Han die Selbstausbeutung, was zu einer „Diktatur der Emotion“ führt.²⁶¹ Digitale Kommunikation ist somit nicht nur Motor, sondern auch ein fundamentaler Grundpfeiler psychopolitischer Steuerungsprozesse.

Die gesellschaftlichen Entwicklungen, die Han hier beschreibt – insbesondere die digitale Steuerung von Emotionen und die Kultur der Transparenz – sind spezifisch für die Gegenwart. Sie lassen sich nicht eins zu eins auf *Santa Sangre* übertragen, der in einer analogen Welt spielt. Dennoch folgen die Machtdynamiken im Film ähnlichen Prinzipien: Auch hier wird das Subjekt nicht durch externen Zwang, sondern durch vermeintlich freiwillige Hingabe kontrolliert; auch hier wirkt Macht über Emotionen und nicht über Verbote. Die konkrete Untersuchung dieser Parallelen erfolgt in den folgenden Kapiteln.

III Analyse und kritische Verortung

6 Filmanalyse: *Santa Sangre* als psychomagische Ästhetik

Welche Gestalt kann Macht, die sich als Freiheit tarnt, auf der Leinwand annehmen? *Santa Sangre* liefert darauf mehrere Antworten und erhebt den (versuchten) Widerstand gegen diese Macht zum ästhetischen Prinzip. Dass sein Kino als „cinema of resistance“ gelesen werden kann, hat Alessandra Santos am Beispiel des Films herausgearbeitet – ein Ansatz, der die anti-autoritäre Dimension seiner Ästhetik betont.²⁶² Melnyk bezeichnet den Film als Wendepunkt in Jodorowskys Karriere: Hier werden die psycho-schamanischen Motive erstmals in eine zugänglichere Narration eingebunden.²⁶³

Santa Sangre ist nicht nur thematisch von der Psychomagie durchzogen. Jodorowsky nutzt die künstlerische Freiheit des Mediums und verwandelt den Film in ein alchemistisches Labor – buchstäblich sichtbar in Szenen wie der des *Invisible Man*, den Reagenzgläsern im Zirkus oder den alchemistischen Requisiten in der Kirche. Die Psychomagie fungiert dabei als übergeordnete ästhetische Matrix, in der die folgenden Perspektiven zusammenspielen. Die narrative Entwicklung folgt den drei Stufen des alchemistischen Läuterungsprozesses, der das metaphorische Fundament von Jodorowskys filmischer Erzählstruktur bildet. Das Trauma des Protagonisten wird durch kathartische Konfrontationen mit dem Unbewussten in eine scheinbar läuternde Individuation transformiert.

Die folgende Analyse untersucht, wie sich die Ästhetik der Psychomagie in der narrativen und visuellen Struktur von *Santa Sangre* manifestiert und wie der Film die Dialektik zwischen (un)freiwilliger Unterwerfung und kathartischer Befreiung verhandelt. Dabei folgt sie der in

²⁶¹ Ebd., S. 64.

²⁶² Santos, „Resistance in Alejandro Jodorowsky's *Santa Sangre*“, S. 140.

²⁶³ Vgl. Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*.

Kapitel 1.4 dargelegten Methodik. Die Analyse gliedert sich in vier Schritte: liminale Räume und Communitas, alchemistische Dramaturgie, Figurenkonstellation sowie eine abschließende Szenentiefenanalyse.

6.1 Liminalität und Communitas

Ein zentrales Strukturprinzip des Films ist die Liminalität – jener Schwellenzustand, den Victor Turner als Phase des „Zwischen-Seins“ beschreibt, aus dem heraus neue soziale Bindungen (Communitas) wachsen.²⁶⁴ Sie zeigt sich auf mehreren Ebenen: als Raum, als Rahmenbruch, als alchemistische Zone und als Disposition der Figuren. Liminalität ist bei Jodorowsky kein Übergang, sondern ein Dauerzustand – und genau darin liegt ihre produktive Kraft für die Transformation des Protagonisten. Die folgenden Kapitel werden diese Ebenen im Einzelnen entfalten.

6.1.1 Liminale Räume: Zirkus, Kirche, Theater

Die Eröffnungssequenz von *Santa Sangre* etabliert den Zirkus als liminalen Raum – ein Schwellenort zwischen Alltag und Ritual, zwischen Bühne und Wirklichkeit. Nach einer ersten Einstellung, die Fenix als Vogelwesen in der Nervenheilanstalt zeigt, wechselt die Kamera in die Außenwelt und zeigt das graue Straßenbild der mexikanischen Großstadt. Dann bricht der Zirkus in diese Welt ein: eine bunte Parade, die sich durch die Stadt schlängelt, angeführt von der US-amerikanischen Flagge. Hier ist Fenix noch kein isolierter Patient, sondern ein Teil dieser Gemeinschaft – im Magierkostüm, auf dem Elefanten, umgeben von Clowns und Artist:innen. Diese Sequenz verdichtet die Ambivalenz des Zirkus als liminalen Raum: Er ist Spektakel, aber auch Vorbote von Gewalt und Exotismus. Hier entwickelt Fenix seine erste Identität als Performer; hier begegnet er Alma; hier wird er Zeuge der Sexualität seiner Eltern und des Todes des Elefanten. Der Zirkus ist ein Schwellenraum der Geborgenheit und der traumatischen Konfrontation.

Der Raum etabliert einen *Magic Circle* im Sinne Huizingas – einen abgegrenzten Raum eigener Regeln, der im Film jedoch systematisch gebrochen wird. Der erste Rahmenbruch ereignet sich, als Concha entdeckt, dass Orgo mit der tätowierten Frau verschwindet, und panisch abgeseilt werden möchte. Die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit wird dramatisch überschritten; was als heile Welt des Zirkus begann, endet wenig später in Tod und Zersplitterung. Selbst der Wohnwagen, in dem Concha Fenix einschließt, wird zum liminalen Raum: auswegloses Gefängnis und schützender Mutterleib zugleich, Ort der erzwungenen Isolation und der traumatischen Konfrontation mit dem Selbstmord des Vaters. Dem Zirkus als liminalen Raum ist auch Caillois' Kategorie des Ilinx eingeschrieben – den Rausch der Sinnesüberwältigung, der die Wahrnehmung destabilisiert. Doch bei Jodorowsky

²⁶⁴ Vgl. Kap. 3.5.

ist dieser Rausch nicht spielerisch, sondern traumatisch: Die drastischen Ereignisse überwäligen Fenix' Sinne, ohne ihn zu befreien.

Ein weiterer liminaler Raum ist die Kirche *Santa Sangre*. Ähnlich dem Zirkus ist sie ein Ort der Außenseiter:innen. Die Sekte basiert auf dem Mythos einer Märtyrerin, die vergewaltigt und ermordet wurde – ihr „heiliges Blut“ wird als Reliquie verehrt. Diese tote Heilige ist ein Gewaltopfer, dessen Geschichte von Concha für ihren eigenen Kult vereinnahmt wird. Concha selbst wird zur armlosen Märtyrerin, deren Verstümmelung ihr eine sakrale Aura verleiht. Die Sekte vereint katholische Ikonografie mit blutigen Ritualen. In ihrer Inszenierung verschmelzen somit Sakrales und Profanes: Das „heilige“ Blut wird zum Symbol der Verehrung, der Glaube zum Instrument der Kontrolle. In Douglas' Sinne entwirft der Film die Kirche als Ort der rituellen Grenzüberschreitung, an dem die gewohnten Ordnungen von Reinheit und Gefährdung außer Kraft gesetzt sind.²⁶⁵

Auch hier wird der *Magic Circle* gebrochen, allerdings von außen: Die Polizei in Blau steht der blutroten Sekte gegenüber; ein katholischer Priester erklärt die Reliquie für illegitim – „but this is no saint“²⁶⁶ – und ordnet den Abriss des Gebäudes an. Die Farbsymbolik – Blutrot der Sekte gegen Staatsblau der Polizei – unterstreicht den Gegensatz zwischen fanatischem Kult und staatlicher Ordnung. Der Film zeigt hier, wie Macht darüber urteilt, was als heilig gelten darf – und was nicht.

Schließlich wird Fenix' eigenes Theater als dritter liminaler Raum eingeführt. Als Erwachsener eröffnet er eine Bühne – ein Ort der Karriere, der scheinbaren Autonomie. Doch zugleich wird dieser Raum zur Falle: Unter Conchas Einfluss wird Fenix' persönlicher *Magic Circle* zum Jagdrevier und die Bühne zur Tötungsstätte. Die Liminalität des Theaters – zwischen Illusion und Realität, zwischen Freiheit und Zwang – wird hier zur pathologischen Falle. Der Rahmenbruch ist hier nicht äußerlich, sondern innerlich: Fenix' eigenes Territorium der Selbstentfaltung wird zum Tatort und die Bühne zur Extension der mütterlichen Rache. Während die Räume des Films somit stets durch ihre liminale Struktur und ihren gebrochenen Rahmen gekennzeichnet sind, zeigen sich die dort versammelten Gemeinschaften als unterschiedliche Ausprägungen von *Communitas*.

6.1.2 *Communitas*: Gemeinschaften der Schwelle

Im Film lassen sich mehrere *Communitas*-Formen identifizieren, die Turners drei Kategorien entsprechen. Die *Santa-Sangre*-Sekte selbst versammelt sich vor dem Abriss der Kirche zum Singen und Tanzen; die Gläubigen trotzen dem Gesetz und verteidigen ihren heiligen Raum. Hier zeigt sich eine existenzielle *Communitas* – eine spontane, emotionale Gemeinschaft, die sich jenseits staatlicher und kirchlicher Autorität konstituiert. Die Gläubigen sind keine

²⁶⁵ Vgl. Douglas, *Ritual, Tabu, Körpersymbolik*.

²⁶⁶ *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT, 00:12:06.

Mörder:innen, sondern vor allem radikal: ihre Spiritualität schlägt ins Fanatische um. Dass ihre Blasphemie weder von der Kirche, noch vom Staat geduldet wird, zeigt die Schlüsselszene, in der die Kirche, trotz Protest, abgerissen wird.

Eine weitere Communitas bildet die Zirkusgemeinde als eigene soziale Sphäre innerhalb der mexikanischen Bevölkerung. Der Zirkus als mobile Welt der Masken und Verwandlungen ist ein liminaler Ort in reinster Form. Die Clowns, Artist:innen und Außenseiter:innen bilden eine normative Communitas mit eigenen Regeln und Ritualen – etwa in der Beerdigungsprozession des Elefanten, als alle einheitlich in Schwarz gekleidet sind und die Musik die kollektive Trauer rhythmisch begleitet. Selbst die Clowns, die sonst das bunte Chaos repräsentieren, folgen einheitlich in Schwarz der Prozession – die Liminalität des Zirkus erzeugt hier eine normative Ordnung des gemeinsamen Rituals. Was als spontane Gemeinschaft der Ausgeschlossenen begann, hat hier eine dauerhafte soziale Struktur entwickelt.

Schließlich verkörpert Fenix' Bündnis mit Aladin und den Clowns eine ideologische Communitas im Sinne Turners – ein utopisches Gemeinschaftsmodell, das auf der existenziellen Erfahrung von Solidarität gründet. Aladin assistiert Fenix auf der Bühne, hilft ihm bei seinen Ritualen und ermöglicht ihm die Tötungen durch seine Mithilfe – nicht aus moralischer Wertung, sondern aus bedingungsloser Solidarität. Gemeinsam verbrennen sie am Ende die Mutterpuppe als ritueller Akt der Befreiung. Dieses Ritual ist nicht nur ein Moment der Handlung, sondern verweist auf das Strukturprinzip des gesamten Films: die alchemistische Dramaturgie, die im Folgenden untersucht wird.

6.2 Die narrative Struktur als alchemistischer Läuterungsprozess

Die Entwicklung der Handlung folgt der Darstellung eines Heilungsverlaufs, in dessen Zentrum die Bewältigung eines ungelösten Kindheitstraumas steht. Die narrative Logik folgt somit keiner linearen, kausal verknüpften Erzählweise, sondern der Dynamik eines ungelösten Traumas – der Krankheitsverlauf bildet zugleich den Heilungsprozess.

6.2.1 Die gebrochene Heldenreise

Während die Synopsis in Kapitel 2.3 die Handlung linear nacherzählt, dient die folgende Analyse der Frage, wie der Film das klassische Heldenreise-Schema unterläuft. Auf den ersten Blick folgt *Santa Sangre* den Stationen der klassischen Heldenreise nach Joseph Campbell: Der Protagonist verlässt seine gewohnte Welt – den Zirkus der Kindheit –, überschreitet eine Schwelle – den Verlust seiner Liebsten –, besteht Prüfungen – die Morde unter Conchas Kontrolle – und kehrt scheinbar mit einem Elixier zurück: der Befreiung durch Alma.²⁶⁷

²⁶⁷ Vgl. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*.

Doch die klassische Heldenreise – mit ihrem Versprechen von Wachstum, Sieg und Rückkehr – wird hier systematisch gebrochen. Die „gewohnte Welt“ des Zirkus bietet keine Sicherheit, sondern ist der Ort der ersten Gewalt. Der Verlust der Liebsten ist keine Schwelle, sondern ein Trauma. Die Prüfungen entpuppen sich als passive Unterwerfung unter die tote Mutter und die Morde nicht als Heldentaten, sondern als Symptome einer Besessenheit. Die Rückkehr ist schließlich keine heldenhafte Integration, sondern eine fragile Befreiung, die mit Verhaftung endet. Am Ende steht kein Held mit einem Elixier, sondern ein Genesener, der seine Freiheit erneut verliert.

Campbells Monomythos dient hier daher nicht als positives Analyseraster, sondern als Kontrastfolie, vor der die Pathologie von Fenix' Reise sichtbar wird. An die Stelle des linearen Aufstiegs des Helden tritt bei Jodorowsky ein zyklischer Läuterungsprozess, dessen Phasen sich nicht als Triumphe, sondern als liminale Transformationen vollziehen.

6.2.2 Die alchemistische Dramaturgie – *Nigredo, Albedo, Rubedo*

Die alchemistische Dramaturgie wird in *Santa Sangre* durch eine kathartische Affektstruktur angetrieben, die Kapitel 4.1.5 als narrativen Motor beschrieben hat. Jede Phase – *Nigredo, Albedo, Rubedo* – ist nicht nur Farb- und Substanzwandlung, sondern auch ein kathartischer Prozess: Affekt-Erregung als traumatische Konfrontation und scheinbare Auflösung als fragile Läuterung. Diese Semikatharsis treibt die Handlung voran, indem sie Heilung verspricht und sie zugleich verweigert. Die Blockade der Katharsis wird so zum strukturellen Prinzip: Fenix verharrt in einem Zustand zwischen *éleos* und *phóbos*, zwischen Zersetzung und Reinigung, ohne die Katharsis zu erreichen.

Wie in Kapitel 4.3.2 dargelegt, folgt die Dramaturgie einer traumhaften Dynamik: Rückblenden spiegeln die wiederkehrenden Flashbacks eines traumatisierten Menschen wider; das Wiedererleben des Traumas erzeugt eine zirkuläre Bewegung – Fenix durchläuft ähnliche Prüfungen in wiederholter, jedoch vertiefter Form, wobei jede Episode sowohl Fortschritt als auch Rückfall ermöglicht. Doch dieses Chaos ist nicht willkürlich. Es folgt einer doppelten inneren Logik: Zum einen dem Modell der Individuation, wie es die Analytische Psychologie beschreibt – ein Prozess der Selbstwerdung, in dem bewusste und unbewusste Anteile zur Ganzheit geführt werden. Zum anderen dem alchemistischen Läuterungsprozess, der diesen Verlauf nach einer strikten sequentiellen Ordnung fasst: *Nigredo, Albedo* und *Rubedo*. Während die Individuation als offener Prozess gedacht ist, verlangt die Alchemie eine definitive Vollendung. Die Narration pendelt zwischen diesen beiden Modellen.

Die drei alchemistischen Stufen dienen dabei als Gerüst, während die archetypischen Begegnungen – mit dem Schatten, der *Anima*, der Großen Mutter – den eigentlichen Transformationsgehalt ausmachen. Die Prüfungen, die Fenix durchläuft, sind somit zugleich

Stationen einer Läuterung und Momente der Integration verdrängter Seelenanteile. Jede dieser Stationen ist zugleich ein semikathartischer Akt: Sie erzeugt affektive Spannung durch die Konfrontation mit dem Verdrängten, ohne sie zu lösen. Die folgende Analyse verfolgt diese drei Ebenen parallel: Sie liest die Schlüsselszenen als alchemistische Stufen, als archetypische Begegnungen und als semikathartische Momente, die Heilung versprechen und sie zugleich verweigern.

Die erste Stufe, *Nigredo*, steht in der Alchemie für die Schwarzfärbung und den Tod. Im Film wird dies durch das Erleben schwerwiegender Traumata narrativ umgesetzt, die zur Zersplitterung des Subjekt führen. Dieses fragmentierte Selbst fungiert hier als *Prima Materia* – der Grundstoff, aus dem etwas Neues geformt werden soll. Fenix' erste traumatische Konfrontation mit dem Tod ist der Elefant. Kurze Zeit später muss er den Selbstmord seines Vaters mitansehen und im direkten Anschluss zuschauen, wie die Leiche seiner Mutter davongetragen wird. Diese Traumata führen ihn zu seelischer Verkommenheit – durch die vielen Jahre in der Nervenklinik hat er verlernt, Mensch zu sein. Hier erfährt Fenix keine therapeutische Behandlung im eigentlichen Sinne – er wird sediert, isoliert und verwahrt, nicht geheilt. Jodorowsky zeichnet hier ein kritisches Bild der institutionalisierten Psychiatrie, die den Menschen auf seine animalischen Funktionen reduziert. Diese Inszenierung wird in der Figurenanalyse vertieft.

Die *Nigredo* wiederholt sich im Verlauf des Films als zyklischer Abstieg: Jedes neue Trauma, jeder ungewollte Mord vertieft die Schwärzung: die *Prima Materia* wird nicht transformiert, sondern immer wieder neu zersetzt. Die Tätowierung des Adlers markiert den Punkt, an dem die *Nigredo* in Fenix' Fleisch eingeschrieben wird – ein gewaltvoller psychomagischer Akt, der den Läuterungsprozess erst in Gang setzt. Fenix' Körper und Geist werden hier zum Gefäß der väterlichen Identität samt seiner ungelösten Traumata – eine These, die in der Szenenanalyse vertieft wird. Ein visueller Hinweis darauf ist der Wohnwagen, in dem Fenix zum Zeitpunkt des Todes seiner Eltern eingeschlossen ist. Mit der Aufschrift *El Gran Orgo* wird der Camper – stellvertretend für den Vater und seine Missetaten – zu Fenix' Gefängnis. Fenix erlebt hier einen Moment absoluter Verzweiflung: Schreiend und weinend klopft er gegen die Scheibe, während er seine Eltern und Alma verliert. Der Affektausbruch markiert den Tiefpunkt seiner Zersplitterung – doch eine reinigende Katharsis bleibt aus.

Die *Albedo* wird in der Alchemie mit der Farbe Weiß und dem Weiblichen assoziiert. Sie konstituiert sich hier als liminaler Prozess: Jeder Moment potenzieller Reinigung erweist sich als Rückfall in die *Nigredo*. Damit bleibt die Weißwerdung fragmentarisch. Liminalität ist hier – anders als bei Turner – keine Durchgangphase, sondern eine leidvolle Endlosschleife.

Im Film wird dieser Prozess erstmals in der Kindheit durch die Begegnung mit Alma eingeleitet. Ihr Gesicht, fast durchgängig weiß bemalt, symbolisiert eine frühe, noch fragile Reinigung von den traumatischen Erfahrungen – dem Anblick des Sexuellen, der

Tätowierung, dem sterbenden Elefanten, den verstörenden Elternbeziehungen. Doch diese erste *Albedo* bleibt unvollendet: Das große Trauma – der gewaltsame Tod der Eltern – steht noch bevor. In den Jahren der Klinik wird der Reinigungsprozess nicht fortgeführt, sondern pausiert. Fenix verharrt in einer Starre, in der das Trauma zwar latent bleibt, aber nicht verarbeitet werden kann. Erst im Erwachsenenalter, als Fenix die Tätowierte wiedererkennt – ein Anblick, der ihn zugleich an Alma erinnert und die Erinnerung an das Trauma zurückholt –, setzt die *Albedo* ein. Der sensorische und emotionale Schock reißt ihn aus der Lethargie und macht den Schmerz erstmals wieder spürbar.

Eine Szene, in der die Reinigung verdichtet wird, ist der Transformationsversuch zum *Invisible Man* – ein psychomagisches Ritual der *Albedo*, das Fenix' Selbstaflösung inszeniert. Er bemüht sich, hier eine Filmfigur zu imitieren, deren unsichtbarer Körper mumifiziert ist. In einem Labor experimentiert er – eingewickelt in weißen Bandagen – mit Substanzen und trinkt das Resultat direkt aus dem Reagenzglas. Aladin, als Alchemist bekleidet, begleitet ihn dabei. Vor dem Spiegel beginnt er, sich – parallel zur Filmfigur – die Bandage abzunehmen und stellt enttäuscht fest, dass er noch immer sichtbar ist. Der Spiegel fungiert hier als Symbol der Selbsterkenntnis: Fenix blickt nicht nur in sein eigenes Abbild, sondern wird – im Sinne Jungs – mit seinem wahren Gesicht hinter der Maske konfrontiert.²⁶⁸ Die verweigerte Katharsis wird in jenem Moment verdichtet, in dem er gewaltvoll versucht, sich die eigene Haut vom Gesicht zu reißen und sein Spiegelbild in Rage anspuckt. Dieses misslungene Transformationsritual verweist auf den Grundsatz, der in Kapitel 4.4.2.2 thematisiert wird: Die erste Voraussetzung zur erfolgreichen Individuation ist die Akzeptanz und Bereitschaft, sich mit den eigenen Schatten auseinanderzusetzen – ein Umstand, der bei Fenix zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben ist. Das Ritual steht somit nicht nur für die Reinigung selbst, sondern auch für den Wunsch, der Katharsis zu entkommen – die Sichtbarkeit wird zum Urteil: Solange er sich seinen Schatten nicht stellt, bleibt er gezeichnet.

Neben diesem misslungenen Ritual inszeniert der Film weitere Motive der Reinigung: Die Traumsequenzen auf dem Friedhof, in denen Fenix den toten, weißbemalten Zombie-Frauen begegnet, lassen sich ebenfalls als psychomagisches Ritual der *Albedo* lesen. In der Symboldeutung repräsentieren Zombies jene Schattenaspekte der Psyche, die aus dem Bewusstsein verbannt wurden und nun als Untote wiederkehren – verdrängte aggressive und sexuelle Anteile, depressive Zustände oder nicht bewältigte Schuld.²⁶⁹ Fenix wird hier mit den Konsequenzen seiner Taten konfrontiert: Die toten Frauen sind die lebendig

²⁶⁸ „Wer in den Spiegel blickt, sieht zunächst sein eigenes Bild und riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu jenes Gesicht, was wir der Welt nie zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers verhüllen. Der Spiegel liegt aber hinter der Maske und zeigt sein wahres Gesicht. Dies ist die erste Mutprobe auf dem inneren Weg“, Jung, *Eranos Jahrbuch* 1934, S. 199f, zitiert nach Kuptz-Klimpel, „Spiegel“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Spiegel>, 15.03.2026.

²⁶⁹ Vgl. Müller, „Zombie“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Zombie>, 15.03.2026.

gewordenen Zeuginnen seiner Verstrickung in die mütterliche Macht. Nachdem Fenix die Körper weiß bemalt, erleuchtet ein helles Licht das Grab und eine weiße Gans fliegt empor. Die Gans wirkt als positives Omen der bevorstehenden Erleuchtung und kontrastiert die Zombie-Frauen – doch ihr Symbol ist ambivalent: Sie gehört dem „positiven Bereich des großen Mütterlich-Weiblichen“ an, jener Sphäre, aus der Fenix sich lösen muss, und birgt zugleich schattenhafte Aspekte des Weiblichen, die in den toten Frauen als mahnende Instanz wiederkehren.²⁷⁰ Doch das Trauma wiederholt sich zwanghaft. Seine kathartische Zuspitzung erfährt die Reinigung in der Szene, in der die halbtoten Mordopfer Fenix umzingeln und er weinend auf Knien um Vergebung bittet. Die eigentliche Vollendung der Reinigung im Sinne der *Albedo* bleibt der Wiedervereinigung mit Alma vorbehalten.

Die letzte Stufe des alchemistischen Prozesses wird mit der Farbe rot assoziiert und steht für die Rückkehr zum ganzen Selbst (*Rubedo*). Concha trägt in der Schlüsselszene am Ende des Films das rote Gewand der *Santa-Sangre*-Sekte – eine Farbe, die im Film ein bedeutendes Symbolfeld bildet. Die psychologische Bedeutung des Rot ist von den Unterfahrungen des Feuers (Zinnober) und des Blutes (Karmin) geprägt; entsprechend vereint es „Feuer, Eros und Gefahr“ einerseits und „Blut, auch Kraft, Macht und Liebe“ andererseits. Während Rot oft mit Leben assoziiert wird, steht es hier auch für Rache und Zerstörung – eine Ambivalenz, die der Farbe selbst innewohnt.²⁷¹ Die weißen Arme, die zwei Andreaskreuze bilden, verweisen auf den noch nicht vollzogenen Übergang: Das Weiß der Reinigung verbleibt im Rot der Vollendung; beide Stufen überlagern sich, anstatt in eine abschließende Synthese zu münden – eine Liminalität, die keinen Abschluss findet.

Die Rückerlangung der Arme ist als Individuationsmoment zu lesen – die Integration des Schattens ermöglicht die Rückkehr autonomer Handlungsfähigkeit. Seine letzten Worte an ihr Abbild – „Now get out of my life“²⁷² – markieren keinen Sieg über die Mutter, sondern die Rückverlagerung der Macht über den Teil, den er immer schon in sich trägt. Concha verabschiedet sich lachend mit den Worten: „You will never be free of me, I'm inside of you“²⁷³ – ein Hinweis darauf, dass die alchemistische Vollendung hier nicht als endgültige Läuterung, sondern als Integration des Destruktiven erscheint. Fenix ist nicht geheilt, weil der Geist seiner Mutter verschwindet, sondern weil er gelernt hat, mit ihm umzugehen. Seine wahnhafte Welt bricht zusammen, als er realisiert, dass es sich um ein menschengroßes Abbild seiner Mutter handelt. Die Verbrennung der Puppe besiegelt den Prozess – ein Moment flüchtiger Gelbwerdung, in dem das Feuer weder die schwarze Asche der *Nigredo* noch das rote Gold der Vollendung ist, sondern jenes sanfte, goldene Flackern der *Citrinitas*, das den Übergang von der Reinigung zur Ganzwerdung markiert. Vollendet wird die *Rubedo*

²⁷⁰ Kuptz-Klimpel, „Gans“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Gans>, 15.03.2026.

²⁷¹ Vgl. Riedel, „Rot“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Rot>, 17.03.2026.

²⁷² *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT, 01:50:01.

²⁷³ Ebd., 01:50:09.

durch Almas Imitation des fliegenden Vogels – jenes Phönix, der im Namen des Protagonisten bereits angelegt ist. In der Alchemie symbolisiert er die finale Etappe auf dem Weg der Läuterung. Dieses alchemistische Urbild der Wiedergeburt trägt die transformative Struktur des gesamten Films in sich.²⁷⁴

Erst zum Ende des Films erfährt das Publikum, dass Fenix Conchas leblosen Körper in seinem traumatisierten Zustand bezeugt hat und somit immer schon wusste, dass sie tot ist – eine Tatsache, die in seinem jahrelangen Wahn verdrängt wird. Die *Rubedo* vollendet sich ironisch: Im Moment höchster kathartischer Ekstase, als er seine Hände im Blaulicht triumphierend erhebt, verliert er die Freiheit seines Körpers an die staatliche Justiz. Damit mündet die Transmutation direkt in eine Gefangenschaft. Jodorowskys Alchemie endet nicht im *Opus Magnum*, sondern im Paradox: Die Kontrolle über den eigenen Körper lässt sich nur durch dessen Opferung erlangen. Wo die Läuterung in der *Rubedo* ihr Ende findet, bleibt die Individuation ein fortlaufender Prozess, der hier gewaltsam unterbrochen wird.

Santa Sangre zeigt nicht nur die Höhen und Tiefen des Läuterungsprozesses, sondern verweist auch auf die Machtstrukturen, die diesen Prozess leiten. Heilung ist somit stets von autoritären Institutionen diktiert, die uns – teils unbemerkt – beeinflussen. Sie kann nur dort stattfinden, wo die Autorität symbolisch vernichtet wird. Das kathartische Versprechen, mit dem die Psychomagie operiert, wird hier zwar inszeniert, aber systematisch gebrochen. Jede psychomagische Szene – die Tätowierung, der Transformationsversuch, die Verbrennung der Puppe – verspricht eine Katharsis, die nicht eingelöst wird. Der Film wird so zu einer Meta-Psychomagie, die das therapeutische Versprechen ästhetisch vorführt. Die semikathartische Struktur, die die Narration durchzieht, ist der formale Ausdruck dieser gebrochenen Heilung: Sie treibt den Prozess voran, vollendet ihn jedoch nicht. Die Tatsache, dass Fenix im entscheidenden Moment auf die Unterstützung von Alma und seinen Alliierten angewiesen ist, zeigt, dass die Heilung – ob als Läuterung, Individuation oder Katharsis verstanden – kein individualistisches Verfahren ist, sondern ein kollektives.

6.2.3 Alma – *Albedo* in weiblicher Gestalt

Alma ist mehr als nur die Geliebte des Protagonisten. Sie durchläuft einen eigenen Befreiungsprozess, der Fenix' Reise spiegelt. Ihre Vergangenheit ist beschattet durch die Tätowierte als übermächtige Mutterfigur – eine Frau, die sie kontrolliert, ausbeutet und ihren Körper an Fremde verkauft. Wie Fenix verliert sie sich selbst, weil sie von einer besitzergreifenden Elternfigur überlagert wird, und muss sich befreien. Fenix wird unbeabsichtigt zu ihrem Erlöser, indem er die Tätowierte tötet. Sein Leidensweg wird somit zur Bedingung von Almas Freiheit, die letztlich zu seiner eigenen führt.

²⁷⁴ Vgl. Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*.

Die erste Mordnacht markiert den Beginn ihrer Suche nach Fenix – und damit nach sich selbst. Der Weg ist voller Prüfungen: Ein Mann reißt sich vor ihren Augen das Ohr ab und attackiert sie damit; sie irrt durch eine Skelettlandschaft, vorbei an den betrunkenen Soldaten, die ihr zuvor mit Vergewaltigung drohten, und findet schließlich die entstellte Leiche ihrer Peinigerin. Was Freud als Symbolisierung der Traumarbeit beschreibt, wird hier zur narrativen Struktur: Die Stationen symbolisieren die Prüfungen, die das Subjekt auf dem Weg zur Ganzwerdung durchstehen muss. Hierdurch wird Alma zur aktiven Adeptin, die ihren Läuterungsprozess selbst vollzieht.

Dass sie fast durchgängig weiß geschminkt ist, verweist auf die treibende Kraft der *Albedo*. Alma verkörpert jene Reinigung, nach der Fenix sich schon immer sehnt. Vor der Wiedervereinigung, als sie sich erneut weiß bemalt, kehrt sie zu ihrem Selbst zurück – parallel zu Fenix' Läuterung auf dem Weg zur Individuation. Dabei trägt sie dasselbe schwarze Kostüm, das sie als junges Mädchen zur Beerdigung des Elefanten trug. Damit symbolisiert der Film, dass auch hier eine Beerdigung stattfindet: nicht nur durch die Verbrennung der Puppe, sondern auch durch den Tod des alten Selbst von Fenix und Alma.

In diesem Sinne verkörpert sie eine katalytische Erlöserin: Sie ist weniger die aktive Retterin in der Not, sondern ermöglicht Fenix' Selbsterlösung. Im entscheidenden Moment – als er sich von Concha löst – wird die Drohung, Alma zum nächsten Opfer zu machen, zum psychomagischen Katalysator: Sie spendet ihm die Kraft, die mütterliche Autorität zu überwinden. Während Fenix die Ursache ihrer Befreiung war, war sie immer schon die Bedingung seiner.

Ihre Rolle wandelt sich im Prozess der Vollendung: Sie wird zur aktiven Mitgestalterin des rituellen Geschehens. Zunächst konfrontiert sie Fenix mit der Puppe der Mutter – der entscheidende Schritt, um die Illusion seines Wahns zu erschüttern und ihn in die Realität zurückzuführen. Als nächstes legt sie das Feuer, um die Puppe zu verbrennen, und wird damit zu einem aktiven Teil des zentralen rituellen Aktes. Im weiteren Verlauf nimmt sie ihm die roten Fingernägel ab und entfernt somit die fragmentarischen Überreste der mütterlichen Besessenheit. Zuletzt imitiert sie den fliegenden Phönix, der von Fenix' Brust emporsteigt. Er symbolisiert den freien Flug des geheilten, neugeborenen Selbst. Dies markiert eine Rückkehr zu jenem Moment in ihrer Kindheit, in dem ihre Schicksale besiegelt wurden – nach der Tätowierung des Adler-Motivs. Der narrative Kreis schließt sich. Die alchemistische Lesart von Alma als *Albedo* wird in Kapitel 6.3.2.3 vor dem Hintergrund des *Anima*-Archetypus und der Gender-Performativität vertieft.

6.3 Figurenkonstellation und Machtverhältnisse

Das zentrale Spannungsfeld des Films – der Kampf zwischen Unterwerfung und Befreiung – findet seinen Austragungsort in den Dynamiken zwischen Fenix, Concha und Orgo. Die

folgende Analyse der Figuren erfolgt vor dem Hintergrund dreier Perspektiven: Macht (Foucault, Han), Gender (Chodorow, Butler) sowie kulturelle Aneignung (postkoloniale Kritik). Während die Machtanalyse den Körper und die Psyche der Figuren in den Blick nimmt, fragt die Gender-Perspektive nach der Inszenierung von Geschlechterrollen, und die postkoloniale Kritik untersucht schließlich die Aneignung kultureller Symbole.

6.3.1 Macht und Autonomie

Die Machtverhältnisse zwischen Fenix, Concha und Orgo folgen keiner einheitlichen Logik, sondern speisen sich aus unterschiedlichen Machtformen. Macht ist im Film jedoch nicht auf äußere Gewalt oder institutionelle Kontrolle reduzierbar – sie wirkt zugleich als psychische Struktur: als Trauma, das sich in den Körper einschreibt, als ödipale Konstellation, die die Beziehungen zwischen den Figuren prägt, und als archetypische Besetzung, die die Individuation blockiert. Die folgende Analyse versteht Macht daher als ein Zusammenspiel von Disziplinierung (Foucault), Psychosteuerung (Han) und psychoanalytischen Dynamiken (Freud, Jung). Sie werden nicht nacheinander abgehandelt, sondern in ihrer Verschränkung an den Figuren sichtbar gemacht.

6.3.1.1 Fenix zwischen Unterwerfung und Befreiung

Als Subjekt, das geheilt werden soll, steht Fenix im Zentrum des psychomagischen Geschehens. Er verkörpert den *Puer Aeternus* – den ewigen Jungen, der sich nicht von den Eltern lösen kann und in seiner Entwicklung blockiert bleibt. In der Archetypenlehre ist er durch eine Tendenz zur Erneuerung sowie durch Kreativität und Originalität gekennzeichnet, zugleich aber auch durch eine Unfähigkeit zu dauerhafter Bindung und Verantwortung.²⁷⁵ Genau diese Ambivalenz zeigt Fenix: Er ist ein charismatischer Künstler und Zauberer – und doch gefangen in kindlicher Abhängigkeit. Sein Gegenstück im archetypischen Gefüge ist der *Senex*, der alte König, der in Orgo als negative, erstarrte Autorität erscheint.²⁷⁶

Doch seine scheinbare Handlungsfähigkeit ist ambivalent. Fenix kann nur handeln, indem er sich der Kontrolle seiner Mutter unterwirft: Das Töten der Frauen gelingt ihm nur im Zustand der Besessenheit – verstanden als „Überwältigung des Menschen durch eine fremde Macht, die die Verfügung über die eigene Person mehr oder weniger auslöscht.“²⁷⁷ Aus Perspektive von C.G. Jung entspricht dies einer Identität der Ich-Persönlichkeit mit einem autonomen Komplex, die als innere Instanz von ihm Besitz ergriffen hat.²⁷⁸ Damit ist seine Befreiung untrennbar mit seiner Gefangenschaft verwoben. Es entsteht eine paradoxe Figur, die

²⁷⁵ Vgl. Schnocks, „Puer aeternus“, https://symbolonline.eu/index.php?title=Puer_aeternus, 15.03.2026.

²⁷⁶ Vgl. Kap. 4.4.3.

²⁷⁷ Krapp, „Besessenheit“, 15.03.2026.

²⁷⁸ Vgl. Jung, *Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart*.

zugleich Opfer und Täter ist. Die Opferrolle ist dabei nicht das Gegenteil der Täterrolle, sondern deren notwendige Kehrseite. Diese Paradoxie durchzieht den gesamten Film: Fenix kann Alma nur retten, indem er die Tätowierte tötet; er kann sich nur von Concha lösen, indem er ihr den Gehorsam verweigert; er kann nur frei werden, indem er seinen freien Willen aufgibt.

Die ausführliche Darstellung seiner Kindheitstraumata etabliert Fenix' Opferrolle – Konfrontationen mit Tod, Gewalt und Sexualität, die ihm als unschuldigen Jungen widerfahren und ein empathisches Verhältnis zum Publikum schaffen. Die Konsequenzen dieser Ereignisse führen ihn in einen Zustand geistiger Abwesenheit: Fenix entwickelt sich zu einem verkommenen Abbild seiner selbst, einem unvollständigen Ich, das auf externe Hilfe angewiesen ist. Die Eröffnungsszene verdichtet diesen Zustand: Er sitzt auf einem Ast – wie ein Adler – und kommuniziert durch Laute. Diese animalische Darstellung verweist auf einen fundamentalen Identitätsverlust: Das Subjekt ist nicht mehr fähig, Mensch zu sein. Diese Reduktion aufs Triebhafte ist nicht der Ausgangspunkt, sondern der Ausdruck einer längst bestehenden Zersplitterung: der unvollständige Mensch, der ganz werden soll, zeigt sich hier am Tiefpunkt.

Zugleich aber verkörpert der Vogel eine ambivalente Symbolik: Als Adler, der in der Mythologie für Macht, Freiheit und geistige Höhenflüge steht, verweist Fenix' Verkörperung des Vogelmanns nicht nur auf seine Gefangenschaft, sondern auch auf die Sehnsucht nach Befreiung.²⁷⁹ Santos deutet die Eröffnungsszene daher als Ausdruck des Wunsches, sich aus traumatischer Unterdrückung zu lösen.²⁸⁰ Diese Lesart bestätigt die Interpretation von Fenix als verwundetem Subjekt, dessen Dasein von der Spannung zwischen Gefangenschaft und der Sehnsucht nach Befreiung bestimmt wird. Das Bild eines im Flug behinderten oder gefangenen Adlers deutet auf „Vernachlässigung geistiger Interessen oder eine Einengung der geistigen Freiheit“ hin – ein Urbild, das Fenix zweifellos in sich trägt.²⁸¹

Der Wendepunkt wird durch den Anblick der Tätowierten ausgelöst, die als reelle Manifestation seines vergangenen Traumas fungiert. Am nächsten Tag hat Fenix bereits ein Stück Menschlichkeit zurückerlangt: Er ist ansprechbar und reagiert auf Reize von außen. Sein Heilungsprozess ist eingeleitet. Doch die Befreiung aus dem physischen Gefängnis führt ihn direkt in die mentale Gefangenschaft durch den Geist seiner Mutter.

Hier inszeniert Jodorowsky ein Phänomen, das er in seinem Praxisbuch präzise beschreibt: die „besitzergreifende Mutter“, die den Sohn als „Extension des Selbst [Übers. L.C.]“ erzieht und seine Psyche invasiv besetzt.²⁸² Dass Concha Fenix in kindlicher Abhängigkeit hält, ist

²⁷⁹ Kuptz-Klimpel, „Adler“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Adler>, 14.03.2026.

²⁸⁰ Vgl. „Resistance in Alejandro Jodorowsky's Santa Sangre“.

²⁸¹ Kuptz-Klimpel, „Adler“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Adler>, 14.03.2026.

²⁸² Jodorowsky, *Manual de Psicomagia*, S. 27.

somit kein individueller Konflikt, sondern die filmische Umsetzung eines Machtmechanismus, den Jodorowsky in seiner Schrift als archetypischen Konflikt in Familiendynamiken interpretiert: die Besetzung des kindlichen Selbst durch den mütterlichen Willen. Genau dieses Potenzial wird am Beispiel von Fenix vorgeführt, jedoch ins Pathologische gewendet: Was bei Huizinga freies, spielerisches Rollenspiel ist, wird bei Fenix zur erzwungenen Besetzung durch die tote Mutter. Während seine Auftritte als Magier das freie Spiel sind, sind seine Morde der Schatten dieser Freiheit.

Spieltheoretisch ließe sich dies als *Mimicry* fassen (Caillois): Fenix schlüpft nicht nur in die Rolle des Magiers, sondern auch des Mörders, die die Mutter ihm aufgibt. Doch anders als im freien Spiel ist diese Rollenübernahme keine lustvolle Verwandlung, sondern ein Zwang – die *Mimicry* wird zur Pathologie. Was Wulf als „zur Erscheinung bringen“ beschreibt – die Materialisierung eines mentalen Bildes in der realen Welt –, wird hier zur filmischen Realität: Concha existiert nicht mehr als reale Figur, sondern nur noch als mentales Bild, das Fenix' Handeln steuert. Die Imagination der toten Mutter wird zum handlungsleitenden Bild, das sich in seinen Morden materialisiert.

Getrieben von ihrer Rachsucht ermordet Fenix die Tätowierten und wird damit selbst zum Schatten – die dunkle, verdrängte Seite seiner Selbst. Die unkontrollierten Morde an den Frauen sind der zentrale Ausdruck dieser Besessenheit. Sie folgen einem immer gleichen Ritual: locken, töten, bemalen, begraben. Doch diese Wiederholung ist keine rituelle Ordnung, sondern Zwang. Richard Schechner beschreibt rituelles Verhalten als wiederholte, aber nie identische Aufführung, die aus turbulenten, ambivalenten Interaktionen entsteht. In *Santa Sangre* jedoch wird das Ritual zum Zwang – Fenix wiederholt nicht, um eine Ordnung herzustellen, sondern weil Concha es befiehlt.²⁸³

Die Wurzeln dieser Besessenheit liegen in der ödipalen Konstellation der Kindheit. Melnyk weist auf die Namen der Elternfiguren hin: Während Orgo auf „Orgasmus“ verweist, ist „Concha“ im mexikanischen Slang eine vulgäre Bezeichnung für die Vulva ist.²⁸⁴ Diese Benennung unterstreicht die sexuelle Kodierung der Figurenkonstellation. Der Beginn von Fenix' Besessenheit liegt in jener Schlüsselszene, in der er als Kind Zeuge des Liebesspiels zwischen Orgo und Concha wird – ein Anblick, der unschuldige Neugier und Trauma zugleich hervorruft. Er ist nicht abgeschreckt, sondern schaut gespannt zu. Damit inszeniert Jodorowsky jenen kindlichen Voyeurismus, der Freud zufolge konstitutiv für die Inzestfantasien der ödipalen Phase ist.²⁸⁵ Jodorowsky argumentiert in diesem Zusammenhang, dass die gewaltsame Unterdrückung solcher kindlicher Phantasien durch

²⁸³ Vgl. Kapitel 3.4.

²⁸⁴ Vgl. Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*.

²⁸⁵ Vgl. Kap. 4.3.3.

Autoritätspersonen, die sie als pervers abzustempeln drohen, im Erwachsenenalter zu obsessiven Bindungsmustern führen kann.²⁸⁶

Genau diese psychoanalytische Dynamik zeigt Fenix: Der Vater wird durch den Mord an der Geliebten zum Rivalen. Er entzieht dem Sohn die sexuelle Sphäre, indem er sie gewaltsam besetzt und zerstört. Der Vater stirbt, die Mutter überlebt jedoch in Fenix' Imagination – eine Asymmetrie, die ihn in die ausschließliche Bindung an die Mutter zurückwirft. Fenix entwickelt jene obsessiven Bindungsmuster, die Jodorowsky im Praxisbuch beschreibt: die vollständige Unterwerfung des eigenen Willens unter den der imaginären Mutter. Dieses ödipale Abhängigkeitsverhältnis ist paradox: Obwohl Fenix unter Conchas Kontrolle leidet, unterwirft er sich ihr freiwillig – als sie ihn aus der Anstalt ruft, folgt er ihr freudig.

Die abgeschnittenen Arme lassen sich als Indiz für Fenix' Kastrationskomplex lesen: Der Schnitt der Arme symbolisiert den Einschnitt in seine psychische Entwicklung, manifest als Angst vor jener Verstümmelung, die seinem Vater widerfahren ist. In einer klassischen psychoanalytischen Verdichtung finden sich weitere Andeutungen dieses Motivs im blutenden Elefantenrüssel und in der Boa, die ihm – als Zeichen des unausgeglichene *Animus*-Archetypus – aus dem Mantel kriecht. Diese Symbole verweisen auf die zerrüttete männliche Identität, die Fenix von seinem Vater geerbt hat: Orgos eigene Verstümmelung durch die Ätzmittel wiederholt sich im Sohn als psychisches Trauma.

Die allmähliche Subjektwerdung zeigt sich in Momenten, in denen er wachsende Distanz zu den Symptomen seiner Krankheit aufweist. Als Fenix zu einem seiner Opfer sagt: „It was only my imagination“ – während im selben Moment Conchas Rufe ertönen – markiert dies den ersten Zeitpunkt, in dem er zwischen seinem autonomen Ich und den Stimmen seines Wahns unterscheiden kann.²⁸⁷

Sein Weg zum authentischen Selbst führt ihn zurück zu seiner Karriere als Magier: Fenix nutzt zugleich seine wiedergewonnene Freiheit, um sein eigenes Theater zu kreieren und zieht in seinem Ruhm zahlreiche Frauen an. In diesem Narrationsstrang verkörpert er den Archetypus Persona – die soziale Maske, die er nach außen trägt – doch auch dieser Bereich wird von Concha vereinnahmt. Ihre eifersüchtige Besessenheit zwingt ihn dazu, jede Frau, die Interesse an ihm zeigt, zu ermorden. Die Persona erweist sich damit nicht als Ausdruck von Autonomie, sondern als zentrale Bühne für die mütterliche Autorität. Im Prozess wird er von den Alliierten aus seiner Vergangenheit begleitet – Aladin und den Clowns aus dem Zirkus – die als positive Begleiterscheinungen seines Wahns ein Gegengewicht zur mütterlichen Macht bilden.

Auf *Santa Sangre* übertragen, lässt sich Fenix als eine zutiefst liminale Figur lesen: Er bewegt sich zwischen Befreiung und Gefangenschaft, zwischen Mutter und Vater, zwischen

²⁸⁶ Vgl. Jodorowsky, *Manual de Psicomagia*.

²⁸⁷ *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT 1989, 01:35:38.

Alma und der Mutter – einer Spannung, die man als Kampf zwischen der „guten“ und „bösen“ Seele deuten kann. Diese Schwellenexistenz zeigt sich auch alchemistisch: Fenix oszilliert zwischen *Nigredo* und *Albedo* und verharrt in dieser Endlosschleife.

In genau dieser Zerrissenheit – zwischen dem Wunsch nach Autonomie und der mentalen Gefangenschaft – wird das alchemistische Prinzip des *Lapis Philosophorum* impliziert: Fenix' neues Ich ist kein perfekter Stein, sondern ein unvollständiges Subjekt, das sich aus den Fragmenten des Reinigungsprozesses in kleinen Schritten zu einem Ganzen fügt.

6.3.1.2 Conchas Herrschaftstechniken

Der Prozess der Ganzwerdung wird von einer Macht überschattet, die Fenix in seiner Autonomie einschränkt. Das Machtgefälle zwischen Fenix und seiner Mutter Concha zeigt eine guruistische Autorität, die keine Befreiung sucht, sondern ihre Macht missbraucht, um Fenix zum Instrument ihrer Rache zu machen: „Without me you are nothing. No one sees you and no one notices you. Just like your stupid hero!“²⁸⁸ Somit ist sie eine Personifizierung der internalisierten Psychomacht selbst. Sie wird als Projektionsfläche für die charismatische Guru-Figur genutzt, die Fenix unbewusste Kontrolle manifestiert: Sie behält stets die Autorität und Deutungshoheit über die irrationalen Handlungen und verfügt über seinen Körper und Geist.

Der Mutterarchetypus ist bei Jung grundsätzlich von Ambivalenz geprägt: Er verkörpert einerseits fürsorgliche Qualitäten wie Geborgenheit und Zuneigung, andererseits kann er sich in destruktiven Formen als Vereinnahmung oder Vernichtung äußern – die Mutter gibt Leben, kann es aber auch nehmen.²⁸⁹ Concha zeigt diese Ambivalenz bereits vor ihrem Tod: Sie ist für Fenix eine Zuflucht und bietet ihm Schutz und Liebe – im Gegensatz zum gewalttätigen Vater. Auch Concha bewegt sich somit in liminalen Räumen: Sie ist präsent als Tote, die dennoch handelt – zwischen Jenseits und Leben. Ihre Rolle ist zutiefst ambivalent: Sie vereint Fürsorge und Zerstörung, Pseudo-Heilige und Rache-Instanz in einer Figur. Sie ist nicht einfach „böse“, sondern eine Figur, deren Handlungen aus der Schwelle zwischen Liebe und Besitz, Schutz und Vernichtung entspringen

Doch Fenix' übermäßige Fixierung auf sie transformiert ihre Fürsorge in etwas Zerstörerisches. Nach ihrem Tod verkörpert Concha ausschließlich die destruktive Seite dieses Archetypus: Sie wird zur negativen „Großen Mutter“ im Sinne Jungs – zur „furchtbaren verschlingenden Mutter“ und somit zur todbringenden Instanz, die das Leben des Sohnes für sich beansprucht und sein Selbst belagert.²⁹⁰ Filmisch wird diese inzestuöse Verschmelzung auf mehreren Ebenen inszeniert: *Physisch*, indem sie Fenix' Arme zu ihren

²⁸⁸ *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT, 00:19:33.

²⁸⁹ Vgl. Kap. 4.4.2.4.

²⁹⁰ Vgl. Asper, „Mutter, große“, https://symbolonline.eu/index.php?title=Mutter,_große, 15.03.2026.

macht; *psychisch*, als omnipräsente Stimme in seinem Kopf; und selbst *sexuell*, indem sie ihn am Klavier küsst und mit ihm ein Bett teilt. Diese Inszenierung lässt die Grenzen zwischen mütterlicher Fürsorge und inzestuöser Kontrolle bewusst verschwimmen – Fenix' Körper wird zu ihrem lebendigen Werkzeug und zu seinem ausweglosen Gefängnis. Auf Concha übertragen bedeutet dies: Sie „hält in Abhängigkeit und Gefangenschaft und tötet diejenigen, die sich aus [ihrem] machtvollen Wirkungskreis befreien wollen“²⁹¹ – eine Befreiung, die Fenix erst durch Alma gelingt.

Wie bereits dargelegt, stehen Conchas abgetrennte Arme für die amputierte Autonomie, die Fenix in sich trägt. Seine Körperlichkeit wird überlagert, seine Arme werden zur Extension der mütterlichen Macht – ihre Schwäche wird so zu ihrer Stärke. Peter Sloane beschreibt diese Konstellation als „quasi-symbiotic interdependence“, die in *Santa Sangre* ihre vollendetste Form findet: Zwei Instanzen verfügen über denselben Körper.²⁹² Jodorowsky selbst formuliert das archetypische Muster wie folgt: „Da [die Mutter] das Gefühl hat, ihr seien metaphorisch die Arme abgeschnitten worden, bemächtigt sie sich der Arme ihres Sohnes und handelt durch ihn [Übers. L.C.]“²⁹³ Die abgetrennten Arme sind demnach nicht nur narratives Motiv, sondern symbolischer Ausdruck einer Mutterfigur, die den Sohn als Ersatz für die eigene Ohnmacht vereinnahmt.

Doch diese Macht ist trügerisch. Die Ironie liegt darin, dass Concha schlussendlich nicht die Mutter ist, die den Sohn belagert – sie ist der Sohn, der die Mutter nicht loslassen kann. Concha existiert nach ihrem Tod nicht mehr in der filmischen Realität, sondern nur noch in Fenix' Vorstellung. Indem Jodorowsky die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt aufhebt, wird die Grenze zwischen Fenix' Willen und der Begierde seiner Mutter unklar. Sie wird zur unsichtbaren, internalisierten Instanz, die sich zunächst als vertraute Stimme und Beschützerin maskiert. Fenix folgt ihr in den dichten Nebel – scheinbar freiwillig, doch getrieben von der Sehnsucht nach ihrer Anerkennung.

6.3.1.3 Orgo – Der gewaltvolle Tyrann

Orgo ist im Film weniger präsent als Concha, doch seine symbolische Bedeutung für Fenix' Entwicklung ist umso tiefgreifender – auch er fungiert als internalisierter Identitätsteil des Protagonisten. Zu Beginn erfährt das Publikum, dass Orgo sein Heimatland verlassen musste, weil er gemordet hat – sein Charakter ist von Grund auf gewalttätig. Orgo verkörpert den *Senex*, die negative Seite des Vaterarchetypus: starre, gewalttätige Autorität statt vermittelnder Weisheit. Zugleich realisiert er die Schattenseite des Geist-Archetypus – nicht als spirituelle Einsicht, sondern als intellektuelle Kontrolle, die Fenix' eigene Entwicklung

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. Sloane, „One of Us“, S. 51.

²⁹³ Jodorowsky, *Manual de Psicomagia*, S. 26f.

unterdrückt. Er zwingt den Sohn in die Rolle eines „richtigen Mannes“, die dessen authentisches Selbst verhindert. Beide Archetypen verschmelzen in der Figur des tyrannischen Patriarchen, der den Sohn nicht zur Reife führt, sondern in der *Puer-Senex*-Spannung gefangen hält.²⁹⁴ Das Motiv des Adlers unterstreicht dies: Als Tier des römischen Herrergottes Jupiter steht er für absolute Macht.²⁹⁵ Als göttliche Instanz überschattet er Fenix' Körper und Geist und formt ihn nach seinem Bild. Diese väterliche Präsenz schreibt sich buchstäblich in sein Fleisch ein – das Adler-Tattoo auf Fenix' Brust ist das sichtbare Zeichen dieser Kontrolle.

6.3.1.4 *Santa Sangre* zwischen Befreiungsversprechen und Psychomacht

In *Santa Sangre* wird somit das Konzept des familiären Unbewussten filmisch umgesetzt: Die Mutter ist tot, existiert aber als Geist weiter und besetzt Fenix' Psyche. Der Vater hat sich das Leben genommen, aber seine Gewalt und sein Machismo wirken in den Handlungen des Sohnes fort. Fenix ist nicht nur von seinen Eltern traumatisiert, sondern von ihren ungelösten Konflikten besessen. Der Film zeigt, wie eine transgenerationale Dynamik das Individuum gefangen hält.²⁹⁶

Die Machtdynamik in *Santa Sangre* lässt sich als Verschränkung von Foucaults Disziplinarmacht (Orgo) und Hans Psychomacht (Concha) lesen – mit Fenix als dem Subjekt, das zwischen beiden zerrissen ist und dessen vermeintliche Befreiung in eine neue Form der Unterwerfung mündet. Fenix unterwirft sich der Macht seiner Mutter, die als Mentorin und Befreierin auftritt. Sie verspricht ihm Freiheit, Ruhm und ein Gefühl von Macht. Seine „Befreiung“ am Ende ist keine stabile Autonomie, sondern eine fragile Genesung, die mit Verhaftung endet – kein reiner Erfolg, aber auch kein reines Scheitern.

Concha beansprucht für ihre Praxis Befreiung von institutioneller Macht – gegen Kirche, Staat, konventionelle Medizin. Doch ihre Methode reproduziert jene Strukturen, die sie zu überwinden vorgibt: Sie diszipliniert Fenix' Körper, kontrolliert seine Bewegungen, bestimmt über seine Handlungen. Was als Alternative zu Foucaults Disziplinarmacht erscheint, entpuppt sich als deren Internalisierung. Je mehr Ruhm er als Magier erlangt, desto mehr Frauen lockt er an, die er dann im Auftrag der Mutter ermorden soll. Seine Karriere wird zur Bühne ihrer Rache.

Hans Theorie der Psychomacht beschreibt den Wandel von der extern gesteuerten Disziplinargesellschaft zur Leistungsgesellschaft, in der das Subjekt für seine eigene Optimierung verantwortlich ist. *Santa Sangre* übersetzt dieses Schema in die Figur des

²⁹⁴ Vgl. Schnocks, „Puer aeternus“, https://symbolonline.eu/index.php?title=Puer_aeternus, 15.03.2026.

²⁹⁵ Kuptz-Klimpel, „Adler“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Adler>, 14.03.2026.

²⁹⁶ Vgl. Kap. 4.4.5.

Fenix: Er sucht die Nähe seiner Mutter aktiv auf, unterwirft sich (scheinbar) freiwillig ihrer Führung, optimiert sich bis zur Selbstaufgabe. Die Möglichkeit von Erfolg und Macht bindet ihn an sie – das Prinzip der Selbstoptimierung erscheint hier als Köder.

Concha fungiert damit als künstlerisch-esoterische Form der Psychomacht: Sie maskiert Zwang als Autonomie und macht Fenix zum Selbstausbeuter. Ihre charismatische Ausstrahlung als Pseudo-Heilige und als Zirkus-Mentorin verstärkt diese Wirkung. Fenix ist fasziniert von ihrer Geschichte und eignet sich ihre Biografie an – ihre Verstümmelung, ihr Martyrium – und macht sie zu seiner eigenen. Ihre Rache wird zu seiner Mission.

Besonders deutlich wird dies in der Körperinszenierung: Concha kontrolliert Fenix' Arme, seine Bewegungen, seine Berührungen – eine Form von Biomacht, die sich durch seine freiwillige Unterwerfung vollzieht. Sie muss nicht einmal anwesend sein; Fenix führt die Morde mit ihren Armen aus, als wären es seine eigenen. Das Ritual vereint beide Machtformen: die Biomacht über den Körper und die Psychomacht der inneren Selbstführung. Die Tätowierszene, in der Orgo Fenix das Adler-Tattoo auf die Brust brennt, lässt sich als Gründungsakt dieser Machtverschränkung lesen. Sie wird in der Szenentiefenanalyse im Detail untersucht werden.

6.3.2 Geschlechterbilder in *Santa Sangre* – eine feministische Kritik

Diese Machtstruktur zeigt sich auch in der Inszenierung von Gender: Der Film dekonstruiert binäre Geschlechterdichotomien, ohne sie zu überwinden. Die folgende Analyse beleuchtet drei Aspekte der Machtdynamik: das Machtgefälle zwischen Concha und Orgo, die Destabilisierung männlicher Identität bei Fenix sowie die Spiegelung und Befreiung durch Alma.

6.3.2.1 Concha und Orgo – Pervertierung der Geschlechterrollen

Aus der Perspektive der feministischen Psychoanalyse ist die Konstellation zwischen Concha und Orgo besonders relevant, weil sie die binäre Geschlechterordnung nicht einfach abbildet, sondern ihre Gewaltstruktur sichtbar macht. Die Figurenkonstellation reproduziert zunächst stereotype Geschlechterdichotomien: Concha als übermächtige Mutter, Orgo als gewalttätiger Vater. Doch der Film unterläuft diese Zuordnungen systematisch. Concha beansprucht männliche Machtinstrumente, indem sie Fenix' Körper kontrolliert. Sie ist nicht die passive Mutter, sondern die aktive Agentin, die den Sohn zum Werkzeug macht. Orgo hingegen, der Zirkusdirektor, der seine Dominanz durch sexuelle Gewalt ausübt, wird selbst zum Opfer: Concha gießt Säure über seine Genitalien, entmachtet ihn buchstäblich und entzieht ihm symbolisch seine Männlichkeit. Die binäre Logik von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität wird hier nicht bestätigt, sondern pervertiert.

Besonders verdichtet zeigt sich diese Pervertierung in der Elefant-Szene: Während der Elefant stirbt und Blut aus seinem Rüssel fließt, erlebt Concha einen heftigen Orgasmus. Ihr Stöhnen geht unmittelbar in das leidvolle Brüllen des sterbenden Elefanten über – die Grenzen zwischen Lust und Schmerz, zwischen menschlichem und tierischem Körper lösen sich auf. Fenix bittet den Elefanten: „Please don't die“ und blickt weinend auf den blutenden Rüssel.²⁹⁷ Sexualität, Tod und weibliche Lust werden hier untrennbar miteinander verbunden.

Orgo Machismo zeigt sich bereits in kleinen Momenten – er trinkt, weist Fenix schroff ab – und wird durch seine Vorgeschichte angedeutet: Er hat eine Frau in den USA getötet und lebt im Exil. In der Konfrontation mit Concha eskaliert diese Gewalt zum erneuten Femizid. Nachdem Concha der tätowierten Frau die Perlen vom Hals gerissen und Orgo mit Säure übergossen hat, fixiert Orgo Concha auf der Zielscheibe. Aus der Vogelperspektive werden ihr beide Arme abgeschnitten – sie stirbt lachend, während Hühner ihre abgetrennten Arme picken. Die weibliche Verstümmelung wird hier zum Spektakel, der männliche Racheakt ins Groteske übersteigert. Doch dieser Akt der Gewalt ist von kurzer Dauer: Orgo tötet sich selbst – die unmittelbare Selbstvernichtung entwertet seine Tat und unterstreicht die wechselseitige Zerstörung zwischen den Geschlechtern.

6.3.2.2 Fenix – Destabilisierung männlicher Identität

Die Pervertierung der Geschlechterrollen durch die Eltern hat eine tiefgreifende Wirkung auf die Identität des Sohnes: Fenix wird zum Schauplatz der Destabilisierung männlicher Identität. Aus Perspektive der feministischen Psychoanalyse erweist sich diese Inszenierung als doppelt komplex: Indem der Film Freud rezipiert, dekonstruiert er zugleich dessen patriarchale Implikationen. Chodorows Analyse der Mutter-Kind-Beziehung findet hier eine filmische Verdichtung: Fenix entwickelt keine Identität jenseits der Mutter – nicht weil er „weiblich“ sozialisiert wurde, sondern weil das traumatische Erlebnis ihn an ihr mentales Bild haften lässt. Die pathologische Symbiose ist nicht Geschlechtersozialisation, sondern deren pervertierte Steigerung.

Mit Blick auf Butlers Performativitätstheorie birgt *Santa Sangre* ein ambivalentes Potenzial: Gender ist keine essenzielle Identität, sondern durch die performative Wiederholung von Normen konstituiert. Der Film zeigt diese Wiederholung als Zwang – Fenix wiederholt die Bewegungen seiner Mutter, ihre Gesten, ihre Gewalt. Befreiung gelingt nicht durch die Subversion dieser binären Logik, sondern durch deren Eskalation bis zum Zusammenbruch. Das rituelle Aufführen von Geschlechterrollen wird hier nicht zur performativen Dekonstruktion, sondern wendet sich zum Pathologischen.

Besonders drastisch zeigt sich dies in der Körperinszenierung: Fenix verkörpert die Destabilisierung männlicher Identität. Gefangen zwischen Identifikation mit der Mutter und

²⁹⁷ *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT, 00:22:37.

Imitation des Vaters, ist er weder „Mann“ noch „Frau“ – und doch beides zugleich. Er trägt rot lackierte Fingernägel, schlüpft in die Kleider seiner Mutter und bewegt sich in einer Zirkuswelt, in der Geschlechterrollen ohnehin ihre Eindeutigkeit verlieren. Die tätowierte Frau, die im Film als burleskes Sexsymbol inszeniert ist, fungiert dabei als Katalysator: Ihr Anblick erweckt in Fenix sowohl die traumatische Erinnerung an die Kindheit als auch den Geist der toten Mutter. Weibliches Begehren und Gewalt, Erotik und Besessenheit fallen hier zusammen.

Fenix trägt in mehreren Szenen einen glitzernden Anzug in den Farben der USA Flagge, den ihn sein Vater nach der Tätowierung gibt. Damit zeigt der Film, wie Fenix die toxische Männlichkeit des Vaters performativ übernimmt – auch im Erwachsenenalter: Gekleidet in jenem Anzug imitiert er das Spiel seines Vaters: Er hypnotisiert eine Frau, fesselt sie an eine Zielscheibe und küsst sie, bevor er sie mit Messern bewirft. Die Parallelmontage zur ursprünglichen Szene mit Orgo symbolisiert die Fusion mit dem Geist des Vaters – die männliche Gewalt wird zur mütterlichen Rache umfunktioniert.

Die Wrestlerin schließlich verkörpert eine geschlechtlich ambivalente Figur: Sie ist stark und muskulös, aber zugleich graziös geschmückt und elegant gekleidet. Fenix bringt sie in sein Theater und sagt: „I like this strong and beautiful body of yours.“²⁹⁸ Die Szene spielt mit der Faszination des Androgynen, doch endet auch hier in Gewalt: Die Wrestlerin wird zu seinem letzten Opfer.

6.3.2.3 Alma – Spiegelung und Befreiung

Während Kapitel 6.2.3 Alma als Verkörperung der *Albedo* im alchemistischen Prozess analysiert hat, gilt es nun, ihre Rolle vor dem Hintergrund der Archetypenlehre und der Gender-Performativität zu präzisieren. Die Perspektiven überschneiden sich, doch ihre theoretischen Rahmungen unterscheiden sich: Die Analytische Psychologie fragt nach der archetypischen Struktur, die Gender-Theorie nach der performativen Konstruktion. Erst die Verschränkung dieser drei Ebenen – alchemistisch, tiefenpsychologisch, machttheoretisch – lässt ihre volle filmische Bedeutung erschließen.

Alma bildet den Gegenpol zur zerstörerischen Mutter. Sie ist der Schlüssel zu Fenix' Befreiung und leitet die finale Katharsis ein. Die Figur verkörpert den Archetypen der *Anima* – jenen weiblichen Anteil der männlichen Psyche, der nach Jung als Vermittlerin zwischen Bewusstsein und Unbewusstem fungiert. Wo Concha als negative *Anima* diesen Prozess blockiert, ermöglicht Alma die Integration: Sie führt Fenix zurück zu seinen eigenen, autonomen Gefühlen. Fenix selbst erscheint in dieser Konstellation als *Animus* – der maskuline Anteil, der erst durch die Begegnung mit der Anima seine Ganzheit finden kann. Aus alchemistischer Perspektive verkörpert die Vereinigung mit Alma die *Coniunctio* – die

²⁹⁸ Ebd., 00:35:13.

mystische Hochzeit der Gegensätze, die Jung als Kern der Individuation beschreibt –, denn ohne einander können sie nicht vollständig sein. Santos fasst diese Dynamik pointiert zusammen: „Alma's love liberates the phoenix from the ashes.“²⁹⁹

Aus feministischer Perspektive ist Almas Rolle als „Retterin“ jedoch ambivalent. Sie wiederholt das stereotype Muster der Frau, die den Mann erlöst, ohne eigene umfassende Handlungsmacht zu entfalten – auch wenn sie am Ende aktiver wird. Dennoch durchläuft auch Alma einen eigenen Befreiungsprozess: Ihre Vergangenheit ist beschattet durch die Tätowierte als übermächtige Mutterfigur, die sie kontrolliert und ausbeutet. Fenix wird unbeabsichtigt zu ihrem Erlöser, indem er die Tätowierte tötet. Sein Leidensweg wird somit zur Bedingung ihrer Freiheit, die letztlich zu seiner eigenen führt.

Doch der Film verharrt nicht in dieser Dekonstruktion. Alma durchgeht eine ähnliche Reise der Befreiung wie Fenix – sie spiegelt seine wider. Sie ist nicht die passive Retterin, sondern diejenige, die Fenix zur Selbsttötung der Mutter-Identität drängt. Sie ist aktiv, handelnd und autonom. Die *Coniunctio* am Ende inszeniert eine heteronormative Versöhnung, die Butlers Subversionspotenzial zurückzunehmen droht. Doch diese Versöhnung bleibt brüchig: Die Befreiung von der Mutter erfordert den Mord an ihr – ein Akt, der die binäre Logik von positiver und negativer *Anima* nicht überwindet, sondern in Gewalt eskaliert.

6.3.2.4 Ambivalenz als Diagnose

Die gezeigte Ambivalenz – Befreiung durch Gewalt, Subversion durch Reproduktion patriarchaler Muster – findet ihre radikale Verdichtung in der Kirche *Santa Sangre*. Der Kult um das weibliche Blut, den Concha begründet, ist zugleich der Ort der Gewalt – nicht weil die Sekte mordet, sondern weil sie ein Gewaltopfer verehrt und deren Blut als heilige Substanz zelebriert. Conchas Religion macht das Tabuisierte sichtbar, konfrontiert die patriarchale Ordnung mit dem weiblichen Körper – eine Provokation, die Jodorowsky immer wieder aufgreift. Doch diese Subversion bleibt paradox: Um den weiblichen Körper zu feiern, muss Concha selbst zu einer patriarchalen Herrscherin werden. Sie zeigt Dominanz, befiehlt, kontrolliert. Sie eignet sich männliche Gewaltinstrumente an und übt durch Fenix Gewalt aus. Sie wird zur Patriarchin, die das Weibliche an den biologischen Körper bindet und zugleich das patriarchale Modell der Kontrolle reproduziert. Die Befreiung von der normativen Ordnung gelingt nicht, sondern endet in ihrer Pervertierung – die vermeintliche Befreierin wird zur Tyrannin. Die binäre Logik, die sie zu überwinden vorgibt, wird hier somit nicht erschüttert, sondern überspitzt.

Butlers These, dass Gender ein *free-floating artifice* sei, das durch performative Akte konstituiert wird, findet in *Santa Sangre* eine paradoxe Bestätigung: Fenix' Geschlechterperformance ist frei schwebend im Sinne einer pathologischen Dissoziation – sie ist weder an ein biologisches Geschlecht gebunden noch an eine stabile Identität,

²⁹⁹ Santos, „Resistance in Alejandro Jodorowsky's *Santa Sangre*, S. 152.

sondern an den Zwang der Wiederholung. Der Film inszeniert damit eine negative Performativität: nicht die Befreiung vom Gender-Zwang durch Subversion, sondern seine Pathologisierung durch Trauma und Macht. Butlers Kritik wird hier nicht affirmativ umgesetzt, sondern als Diagnosemittel genutzt: Die performativen Akte, die bei Butler Subversion ermöglichen, werden zum Symptom. Der Film zeigt damit nicht, wie Gender subvertiert werden kann, sondern warum seine Dekonstruktion in der Struktur der Psychomacht selbst verhaftet bleibt.

In Butlers Sinne verfehlt die filmische Inszenierung damit ihr emanzipatorisches Potenzial. Weder Fenix noch Alma entkommen dieser Logik; die Befreiung bleibt fragmentarisch, die Individuation unvollendet. *Santa Sangre* zeigt die Struktur der Pathologie, bietet aber keine positive Alternative. Wie sich diese Logik auf der Ebene der kulturellen Aneignung manifestiert, wird im Folgenden untersucht.

6.3.3 Zur kulturellen Aneignung in *Santa Sangre*

Hier wird der Frage nachgegangen, wie sich das Machtgefälle kultureller Aneignung in *Santa Sangre* auf der Ebene der Figurenkonstellation manifestiert. Zwei Figuren verkörpern unterschiedliche Formen der Aneignung: Orgo eignet sich mexikanische Körper für seine kommerziellen Zwecke an; Concha eignet sich christliche und schamanistische Symbole an, um ihre Macht zu legitimieren. Santos liest diese Konstellation als „cinema of resistance“: Der Film entlarvt Orgo als Allegorie des amerikanischen Imperialismus in Mexiko und Conchas Kult als paradoxen Widerstand gegen staatliche und religiöse Autorität – einen Widerstand, der jedoch selbst in neue Formen der Unterwerfung mündet.³⁰⁰

Die kulturelle Aneignung in *Santa Sangre* ist kein separater Machtmechanismus, sondern eine Variante jener Verschränkung von Disziplinarmacht und Psychomacht, die in Kapitel 6.3.1.4 erarbeitet wurde. Orgo übt koloniale Macht als klassische Disziplinarmacht aus – er kontrolliert Körper, Raum, Arbeit. Concha hingegen eignet sich kulturelle Symbole an, um ihre Psychomacht zu legitimieren: Die Heilige, die Schamanin, die Märtyrerin – Masken, die keine Identitäten sind, sondern Strategien der Machtausübung im Sinne Hans. Die kulturelle Aneignung wird so zur Form der Psychomacht – sie maskiert Zwang als Autonomie und Kontrolle als Selbstverwirklichung.

6.3.3.1 Orgo – Der Kolonisator

Der *Circo del Gringo* wird als amerikanischer Mikrokosmos mitten in Mexiko-Stadt eingeführt – geleitet vom einzigen weißen Mann, der die mexikanischen Arbeiter:innen beherrscht. Orgo selbst arbeitet kaum; er trinkt, schläft und befiehlt. Die mexikanischen Körper sind

³⁰⁰ Vgl. Santos, „Resistance in Alejandro Jodorowsky's *Santa Sangre*.“

Material für seine Show, ihre Arbeitskraft wird ausgebeutet, ihre Anonymität unterstreicht ihre Austauschbarkeit.³⁰¹

Die Beerdigung des Elefanten verdichtet diese koloniale Ordnung: Orgo führt die Prozession auf schwarzem Pferd an, trinkend, mit einer großen US-amerikanischen Flagge. Der silberne Sarg wird eine Rampe hinunter in eine Mine gestoßen, wo sich mexikanische Kinder über den Kadaver hermachen – eine drastische Metapher für koloniale Ausbeutung: Der Elefant als Symbol des Zirkus, der Macht und des Exotischen wird zum Überlebensmittel für diejenigen, die unter der Herrschaft des *Gringo* leiden.

Zugleich erhält die Szene eine alchemistische Dimension: Der Elefant wird in der Mine zur *Prima Materia* der kolonialen Ausbeutung – ein Stoff, der zersetzt wird, damit andere davon profitieren. Diese *Putrefactio* ist die pervertierte Alchemie der Kolonisierung: Nicht die Transformation zum *Lapis*, sondern die Zersetzung des Anderen zum eigenen Nutzen. Das Motiv des Zerfallens und Verzehrens – Hühner picken Conchas Arme, Straßenhunde machen sich über Orgos Leiche her – zieht sich als alchemistischer Leitfaden durch den Film. Fenix blickt weinend in die Mine hinab – sein Selbst fragmentiert sich, während die Ausbeutung vor seinen Augen sichtbar wird.

Jodorowskys eigene Haltung wird in diesem Zitat deutlich: „We will never be Native Americans or Amazon Indians, although we propose this.“³⁰² Diese selbstreflexive Geste – das Eingeständnis einer unmöglichen Aneignung – findet in Orgo ihre negative filmische Entsprechung: Der *Gringo* beansprucht den Raum, ohne ihm verhaftet zu sein, und scheitert daran.

Diese koloniale Ordnung lässt sich als filmische Entsprechung jener Praxis lesen, die in Kapitel 4.4.4 an Jung kritisiert wurde: das Lösen kultureller Fragmente aus ihrem Kontext und ihre Integration in ein neues Deutungsschema. Orgo eignet sich mexikanische Körper nicht an, um sie zu verstehen, sondern um sie als Material für seine eigene Inszenierung zu nutzen – eine strukturelle Entsprechung zu Jungs Instrumentalisierung des „Primitiven“.

6.3.3.2 Concha – Die falsche Heilige

Naomi Lindstrom verortet die Figuren von Jodorowskys Filmen in einem Spannungsfeld, das sie „Prophets and Sinners“ nennt – eine Ambivalenz, die sich auch in der Kirche *Santa Sangre* zeigt. Concha ist zugleich Märtyrerin und Tyrannin, Heilige und Blasphemikerin. Die

³⁰¹ Zur problematischen Darstellung marginalisierter Körper als Spektakel in Jodorowskys Filmen vgl. Sloane, „One of Us“. Sloane kritisiert, dass Jodorowsky zwar nicht-behinderte Schauspieler:innen für behinderte Rollen besetzt, aber dennoch die Verletzlichkeit dieser Figuren oft als ästhetisches Spektakel inszeniert – eine Ambivalenz, die sich auch in der Ausbeutung mexikanischer Arbeiter:innen im *Circo del Gringo* zeigt.

³⁰² Jodorowsky, *Psychomagic*, S. 160.

Gläubigen verehren sie als Prophetin, doch ihre „Prophetie“ ist Manipulation. Lindstrom betont, dass Jodorowskys Propheten niemals vollkommen reine Wesen sind, sondern zwischen zwei Polen oszillieren – sie sind „hybrid beings“ aus Heiligkeit und Profanem. Genau diese Ambivalenz verkörpert Concha.³⁰³

Concha eignet sich die Figur der heiligen Maria an – nicht als Objekt der Verehrung, sondern als Maske eines mütterlichen Archetyps, der verlorene Fürsorge vortäuscht. Sie inszeniert sich als armlose Märtyrerin, deren Verstümmelung ihr einen Opferstatus verleiht, der ihre Autorität legitimiert. Damit wird sie zum *hybrid being* im Sinne Lindstroms. Christliche Symbole werden dabei umgedeutet: Das ewige Blut als Symbol des Opfers wird zur Machtressource, die Heiligenverehrung zur Herrschaftslegitimation.

Conchas Aneignung der Maria-Figur lässt sich als performativer Akt lesen: Sie inszeniert Heiligkeit nicht als Essenz, sondern als Wiederholung von Gesten, Gewändern, Ritualen. In Butlers Terminologie performt sie die Heilige, um ihre Macht zu legitimieren – eine Aneignung, die nicht dekonstruiert, sondern Herrschaft reproduziert.

6.3.3.3 Concha – Die falsche Schamanin

Der Film zitiert schamanistische Elemente – Trance, Körperflüssigkeiten, Rituale –, um sie zugleich zu brechen. Während Concha als Heilige die *passive* Autorität des Opfers beansprucht, inszeniert sie als Schamanin eine *aktive* spirituelle Führerschaft. Die Verwendung von Körperflüssigkeiten zitiert schamanische Blutrituale, doch das Blut der Santa-Sangre-Kirche dient nicht der Reinigung, sondern der Bindung an Conchas Autorität. Die Trance schließlich, die im Schamanismus kontrollierter Zugang zur Geisterwelt ist, wird im Film zum pathologischen Wahn: Fenix ist kein freiwilliger Vermittler, sondern ein willenloses Medium der toten Mutter.

Wie Jung indigene Traditionen als „primitive Spiegelungen des westlichen Unbewussten“ instrumentalisierte, so instrumentalisiert Concha das Schamanentum zur Legitimation ihrer Autorität.³⁰⁴ Der Film dekonstruiert damit nicht nur die Aneignungsfiguren Orgo und Concha, sondern auch Jodorowskys eigene Position als kultureller Kurator, der zwischen verschiedenen Traditionen selektiert und sie ästhetisch montiert.

Die selektive Kritik des Films wird hier reflexiv: Wo christliche Symbole explizit entmachtet werden, erscheinen schamanistische Elemente zunächst als authentischere Alternative. Doch Conchas Kult ist kein heiliger Raum, sondern ihre Bühne der Macht. Die Heilung, die beide dieser Masken versprechen, entpuppt sich als Gewalt.

³⁰³ Lindstrom, „Prophets and Sinners“, S. 15.

³⁰⁴ Vgl. Kap. 4.4.4.

6.4 Szenentiefenanalyse: Die Tätowierung in der Kirche

Wie in Kapitel 6.3.1.4 angelegt, wird in der Tätowierszene die Verschränkung von Disziplinarmacht und Psychomacht filmisch konkretisiert.³⁰⁵ Die folgende Analyse verdichtet die dort skizzierte Machtlogik zu einer Einzelszene und zeigt, wie die theoretischen Befunde in der konkreten filmischen Inszenierung strukturell verschränkt erscheinen.

Die erste Einstellung zeigt das Setting in einer Halbtotale: eine Kirche, die als Atelier genutzt wird. Im Zentrum des Bildes steht eine große Jesus-Statue auf einem Podest, umgeben von zwei Gemälden mit Erzengeln. Jodorowsky wählt bewusst einen Sakralraum als Ort der rituellen Initiation. Aus tiefenpsychologischer Perspektive fungiert die Kirche als Projektion der inneren Beziehung zwischen Ich und Selbst – eine Instanz, von der sich Fenix lösen muss, um zur eigenen Identität zu finden.³⁰⁶ Die räumliche Ikonologie unterstreicht das Machtgefälle: Orgo, als Gott seines Mikrokosmos, schreibt sich in Fenix' Körper ein – mit Jesus als Zeuge und den Engeln als stille Wächter. Rechts im Bild, in der lichtdurchfluteten Schwelle eines Holztores, stehen Vater und Sohn. Im Vordergrund deuten Gefäße mit farbigen Pulvern auf die alchemistische Transformation hin, die Fenix bevorsteht. Ein brauner Hahn, direkt vor der Türschwelle platziert, könnte als Symbol für das rituelle Opfer gedeutet werden. Zugleich verweist der Hahn im christlichen Kontext auf Auferstehung – doch es handelt sich um eine negative Auferstehung: Fenix wird hier nicht erlöst, sondern in ein neues Leben unter der Kontrolle des Vaters gezwungen, das ihn für die spätere Besessenheit durch die Mutter disponiert.³⁰⁷ Die extra-diegetische Instrumentalmusik – dieselbe wie bei der Beerdigung des Elefanten – untermalt die Szene mit schleichender Melancholie.



Abb. 1: 00:27:47; Vater und Sohn stehen in der lichtdurchfluteten Schwelle eines Holztores

³⁰⁵ *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT 1989, 00:27:38–00:31:07.

³⁰⁶ Vgl. Kaufmann, „Kirche“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Kirche>, 15.03.2026.

³⁰⁷ S. Abb. 1.

Fenix zögert verunsichert, bevor er eintritt, und wartet, bis Orgo das Tor schließt. Mit der Hand des Vaters auf der Schulter geht er in Richtung Stuhl. Der Junge ist zu diesem Zeitpunkt durch den Tod des Elefanten emotional erschüttert. Es ist der erste und einzige Moment im Film, in dem Orgo liebevoll und sanft mit Fenix umgeht und Empathie für ihn zeigt – wenn auch nur begrenzt.

Er schneidet seinen Sohn mit einem Messer aus dem roten Stoff und macht seinen Oberkörper frei. Dies steht sinnbildlich für die gewaltsame Entfernung des weiblichen Teils von Fenix, der durch die Mutter repräsentiert wird. Das Rot des Gewands – hier noch nicht als Vollendung, sondern als Opfer – wird durchtrennt. Orgo schafft Platz für die bevorstehende *Nigredo*, die durch seinen schwarzen Anzug bereits impliziert wird. Anschließend bindet ihm sein Vater die Hände hinter dem Rücken zusammen – eine Inszenierung der Gefangenschaft durch die Disziplinarmacht, der er sich für den Rest seines Lebens fügen soll. Der physische Zwang wird hier zum ersten Mal sichtbar.

Die folgende Großaufnahme des Adler-Motivs betont seine Bedeutung als Einschreibung. Orgo beginnt ihm mit dem Messer die Zeichnung auf die Brust zu tätowieren. Dabei wird er herabschauend aus der Froschperspektive gezeigt, während Fenix zu ihm hinaufblickt. Die Blickregie im Schuss-Gegenschuss betont hier das Machtgefälle zwischen den Figuren. Wie Schechner beschreibt, sind Rituale und Theater untrennbar verbunden – hier wird die Tätowierung zum rituellen Akt, der zugleich als Inszenierung von Macht lesbar ist. Ihre Anordnung im Raum unterstreicht dies zusätzlich: Orgo steht bedrohlich und doch fürsorglich über dem unterworfenen, weinenden Fenix. Wie Abbildung 2 zeigt, kehrt die Lichtführung die Hierarchie jedoch um: Orgo bleibt im Halbschatten, während Fenix fast durchgehend erleuchtet ist. Dieses Licht markiert jedoch keine authentische Läuterung, sondern eine erzwungene Transformation – die Inszenierung eines „wahren Mannes“ durch die Disziplinarmacht des Vaters. Die filmische Ästhetik der Erleuchtung täuscht über die Gewalt der Unterwerfung hinweg.



Abb. 2: 00:28:58; Orgo hält dem angebundenen Fenix das Papier mit dem Adlermotiv auf die Brust

Dem Messer als Requisite wird eine zentrale Bedeutung zugeschrieben: In dieser Szene wird es zunächst zum phallischen Instrument der Einschreibung der Disziplinarmacht auf das Subjekt. Aus symboltheoretischer Sicht gehört das Messer „zum Bereich des männlich-aktiven Prinzips, der Aggression [...] [und] hat mit [...] Entscheidung, Grenzziehung, Befreiung zu tun.“³⁰⁸ Die Ambivalenz des Messers – „es kann hilfreich sein, aber auch zerstörerisch und todbringend, je nachdem, wer es in der Hand hält und wozu es verwendet wird“³⁰⁹ – spiegelt sich in der väterlichen Figur, die sowohl Beschützer als auch Täter ist. Im Laufe des Films wird es zur Mordwaffe, die den Protagonisten direkt mit dem Vater verbindet. Am Ende ist das Messer das Mittel zur Erlösung von der Mutter, In Träumen und Mythen erscheint das Messer häufig als Symbol für die „Durchtrennung der Nabelschnur“, für die notwendige Trennung vom Mütterlichen im Prozess der Individuation.³¹⁰ Fenix nutzt es einerseits als Instrument der mütterlichen Rache, andererseits als Werkzeug zur Ablösung. Die Befreiung gelingt nur mit demselben Objekt, das zuvor seine Verstrickung besiegelte.

Die Kadrierung in der Nahaufnahme zeigt den leidenden Knaben, der sich schluchzend durch die Schmerzen beißt. Die langgezogene Darstellung von Schmerz und Tränen macht Fenix' Leid erfahrbar und verwischt somit die Grenzen zwischen Leinwand und Publikum – eine Forderung, die Artaud an das Theater stellte. Dementsprechend wird das Publikum unfreiwillig zum Komplizen der Handlung. Doch hier dient der Schock nicht der Befreiung, sondern der Einschreibung von Macht: Fenix' Ohnmacht wird zur Demonstration väterlicher Kontrolle. Diese Ohnmacht wird in Abbildung 3 noch einmal zugespitzt: angebunden, weinend und mit blutiger Brust sitzt er vor dem bewaffneten Vater. Hinter Orgo erscheint Jesus, sein Blick in einer Linie mit dem väterlichen auf den Gefesselten gerichtet – die göttliche Instanz tritt nicht als Erlöser, sondern als stiller Komplize der Disziplinarmacht auf. Die Kirche als liminaler Raum wird zum Schauplatz einer Initiation, die nicht befreit, sondern gefangen nimmt.

³⁰⁸ Steigenberger/Huber-Klein, „Messer“, <https://symbolonline.eu/index.php?title=Messer>, 16.03.2026.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd.



Abb. 3: 00:30:33; Fenix sitzt in sichtlichem Schmerz, während Orgo das Messer auf ihn richtet

Die melancholische Musik geht ins diegetische Läuten von Kirchenglocken über – ein sakrales Signal, das hier jedoch nicht Erlösung, sondern den Beginn der väterlichen Kontrolle markiert. Orgo führt Fenix zum Spiegel – ein klassisches Symbol der Selbsterkenntnis.³¹¹ Jedoch sieht Fenix hier nicht sein eigenes Ich, sondern das vom Vater eingeschriebene Bild: „Now you're a man, just like me,”³¹² sagt Orgo, während er auf seine eigene Adler-Tätowierung zeigt. Das Blut, das nun an Fenix' Brust klebt, nimmt das Rot des zerschnittenen Gewands auf – aber mit neuer Bedeutung: Es ist nicht mehr die Farbe der mütterlichen Macht, sondern das ewige Zeichen einer gewaltsamen Inskription des Vaters. Der Spiegel dient hier nicht als Werkzeug der Reflexion, sondern wird zur ideologischen Instanz – er zeigt ein Abbild jenes Machos, der Fenix werden soll. Die Szene illustriert Butlers These, dass Geschlecht durch performative Akte hervorgebracht wird – jedoch nicht subversiv, sondern disziplinarisch. Fenix wird nicht zum Subjekt seiner eigenen Performativität, sondern zum Objekt der väterlichen Programmierung. Die Tätowierung materialisiert diesen Akt: Butler beschreibt Performativität als zitierende Praxis; hier wird das Zitat buchstäblich in die Haut gebrannt.

³¹¹ S. Abb. 4.

³¹² *Santa Sangre*, R: Alejandro Jodorowsky, MX/IT 1989, 00:30:55.



Abb. 4: 00:30:57; Orgo zeigt auf seine eigene Tätowierung im Spiegelbild; Fenix' Brust blutet

Was Wulf als „Bild“ beschreibt, das zwischen Wahrnehmung und Imagination vermittelt und abwesende Menschen oder Dinge „anwesend“ macht, wird hier konkret: Der Adler auf Fenix' Brust ist nicht nur eine Zeichnung, sondern die dauerhafte Markierung väterlicher Autorität – ein Bild, das Fenix' Körper und Psyche prägt, lange nachdem Orgo tot ist. Im Vergleich zur unsichtbaren Psychomacht der Mutter manifestiert sich die Disziplinarmacht hier explizit – durch Verbote, die für ihre Verfahren typisch sind: „Stop crying like a little girl [...] I will make you a man!”³¹³ Fenix wird hier ein normiertes Bild von Männlichkeit aufgezwungen.

Die Disziplinarmacht über Leben und Tod verdichtet sich in der Mord-und-Selbstmord-Konstellation der Eltern: Wie 6.3.2.1 darlegt tötet Concha Orgo durch die Säure nicht unmittelbar, sondern entzieht ihm den Teil seines Körpers, der seine Männlichkeit ausmacht – die Kastration ist ein symbolischer Tod, dem der physische Selbstmord als letzte Verfügung über den eigenen Körper folgt. Der kindliche Blick des Fenix auf diesen Akt wird zur tiefsten Wunde, die er zu heilen hat. Der Tod fungiert als Mahnmal, indem er Fenix und Alma – und dem Publikum – das Schicksal eines ungeheilten Subjekts demonstriert, das seine Traumata nicht aufgearbeitet hat. Dass sich Straßenhunde über seinen leblosen Körper hermachen, unterstreicht diese Warnung: In einem Moment herrscht er als göttliche Instanz im *Circo del Gringo*, im nächsten wird er im Kreislauf der Natur verwertet – die Disziplinarmacht scheint zu enden. Doch der Adler auf Fenix' Brust bezeugt das Gegenteil: Die externe Kontrolle ist zur internalisierten Psychomacht geworden, die den biologischen Tod des Vaters überdauert.

Die Tätowierszene bildet den Gründungsakt der psychomagischen Dialektik: Während Orgo die klassische Disziplinarmacht verkörpert, produziert er gleichzeitig die Bedingung jenes Wandels, der in Kapitel 5 thematisiert wurde. Die durch Concha verkörperte Psychomacht entspricht in ihrer Essenz dem internalisierten Weltbild des Vaters – der äußere Zwang wird zur mentalen Programmierung. Für Fenix erscheint die Mutter zunächst als sicht- und spürbare Macht, während der Vater als unsichtbare Psychomacht wirkt, getarnt in ihrem Bild.

³¹³ Ebd., 00:27:00.

Doch diese Zuordnung trägt: Concha existiert nur in Fenix' Vorstellung, ihre sichtbare Präsenz ist selbst eine Projektion seiner internalisierten Unterwerfung. Orgos Tattoo dagegen überdauert seinen Tod als materielle Narbe. Die Grenzen zwischen Disziplinarmacht und Psychomacht verschwimmen: Was als freie Unterwerfung erscheint, entpuppt sich als eingeschriebene Gewalt.

Die Tätowierszene ist nicht nur Gegenstand der Analyse, sondern ihr methodologischer Schlüssel: Sie zeigt, wie die räumliche Liminalität der Kirche, die alchemistische Initiation in die *Nigredo*, die disziplinarische Produktion von Männlichkeit und die performative Einschreibung von Gender in einem einzigen Akt zusammenfallen.

7 Fazit

Santa Sangre erweist sich als meta-psychomagisches Ritual, ein Film, der die Widersprüche der Psychomagie nicht illustriert, sondern ästhetisch austrägt. Dabei behandelt er ihre zentralen Spannungsfelder – Krankheit und Heilung, Befreiung und Unterwerfung, Individuation und Fremdbestimmung – und führt sie in der Figur des Fenix symbiotisch zusammen. Das folgende Fazit bündelt die theoretischen Stränge, bestätigt den Film als Prüfstein der ästhetischen Psychomagie und benennt Grenzen sowie Perspektiven.

7.1 Theoretische Synthese

Die Arbeit hat gezeigt, dass die drei großen Traditionsstränge – Katharsis, Alchemie und Tiefenpsychologie – zentrale Analyseketegorien für Jodorowskys Filmästhetik bereitstellen. Ergänzt werden sie durch spiel- und ritualtheoretische Perspektiven sowie machttheoretische Konzepte. Erst das Zusammenspiel dieser Disziplinen erlaubt es, *Santa Sangre* in seiner komplexen Widersprüchlichkeit zu fassen.

Während Huizingas *Magic Circle* und Douglas' Körpersymbolik die räumliche und körperliche Dimension dieser Liminalität fassen, vervollständigt Wulfs Konzept des Bildes als performative Schnittstelle zwischen Wahrnehmung und Imagination die Analyse: Fenix' innere Konflikte werden szenische Handlung, das Unbewusste projiziert sich auf die Leinwand. Die ritualtheoretische Analyse hat gezeigt, dass Jodorowsky Turners Liminalität nicht als Übergang, sondern als Dauerzustand inszeniert – eine Radikalisierung, die das psychomagische Transformationsversprechen bricht. Fenix' Morde folgen einer rituellen Ordnung (Schechner), doch ihre Wiederholung dient nicht der Transformation, sondern der Fixierung. Unter dem Schein des Rituals verbirgt sich der Zwang der toten Mutter. Die Analyse der Communitas hat gezeigt, dass Jodorowskys Gemeinschaften nicht als utopische Alternativen, sondern als ambivalente Räume der Machtverschränkung fungieren.

Katharsis, Alchemie und Tiefenpsychologie verschmelzen zu einem Transformationsmodell: Die Katharsis strukturiert die Narration als zyklische Wiederholung unvollständiger

kathartischer Momente, die affektiv aufladen, ohne zu erlösen – Fenix verharrt in einem Schwellenzustand zwischen *Nigredo* und *Albedo*. Die Alchemie liefert das phasische Gerüst, in dem sich diese Zyklen bewegen und die Tiefenpsychologie ermöglicht schließlich die Deutung der ödipalen Konflikte und des psychischen Ungleichgewichts, das die Figurenkonstellation durchzieht.

Hinter den Figuren stecken Machtverhältnisse, die der Film ästhetisch austrägt. Foucaults Disziplinarmacht verkörpert sich in Orgo, Hans Psychomacht in Concha. Beide sind keine Gegensätze, sondern zwei Seiten derselben Medaille – die Freiheit, die Concha verspricht, entpuppt sich als neue Form der Kontrolle. Die Arbeit hat Psychomacht als primären Analysebegriff genutzt, weil sie das individuelle Subjekt Fenix in den Blick nimmt. Psychopolitik als gesellschaftliche Rahmung – die Steuerung von Bevölkerungen durch psychische Dispositive – bleibt der Analyse notwendigerweise implizit; der Film dekonstruiert sie jedoch mit, indem er zeigt, dass psychische Krankheit nicht im Individuum allein entsteht, sondern von Institutionen produziert wird. Die Verschränkung beider Ebenen – das mikropolitische Subjekt und die makropolitische Ordnung – ist in *Santa Sangre* als strukturelles Prinzip angelegt.

Die kulturelle Aneignung, die der Film inszeniert, lässt sich in dieses Machtgefälle einordnen: Orgo übt koloniale Disziplinarmacht aus und Concha eignet sich kulturelle Symbole an, um ihre Psychomacht zu legitimieren. Beide reproduzieren dabei jene strukturelle Logik kultureller Aneignung, die in Kapitel 4.4.4 an Jung kritisiert wurde: das Lösen von Fragmenten aus ihrem Kontext zur eigenen Inszenierung.

Santa Sangre seziert die Pathologien der Moderne – koloniale Ausbeutung, patriarchale Gewalt, psychische Besessenheit – und zeigt einen Ausweg: die symbolische Tötung des mütterlichen Imagos als Abbild einer Besessenheit. Doch dieser Ausweg bleibt fragmentarisch und endet mit der Verhaftung des Protagonisten. Der Film ist nicht die Utopie, sondern die Diagnose eines unvollständigen Befreiungsversuchs.

7.2 *Santa Sangre* als Prüfstein der ästhetischen Psychomagie

Die analytische Synthese, die die Einleitung angekündigt hat, vollzieht sich als Verdichtung in der Szenentiefenanalyse: Dort zeigt sich, dass Liminalität, Alchemie, Macht und Gender in der filmischen Inszenierung strukturell untrennbar verwoben sind. *Santa Sangre* fungiert dort als Prüfstein der Psychomagie, wo er ihre eigenen Kategorien aufnimmt, ästhetisch übersteigert und sie von ihrem therapeutischen Ziel abkoppelt. Artauds Konzept der Grausamkeit – als sinnliche Überwältigung, die Wahrnehmungsmuster durchbricht – durchzieht diese Ästhetik als ihr verbindendes Prinzip. Das gewählte methodische Vorgehen – die Verschränkung von alchemistischer Phasenanalyse, ritualtheoretischer Raumbetrachtung und machttheoretischer Figurenanalyse – hat sich als produktives Raster für Jodorowskys Kino erwiesen.

Die Analyse hat gezeigt, dass der Film nicht nur alchemistische Motive zitiert, sondern seine gesamte Struktur nach dem phasischen Gerüst von *Nigredo*, *Albedo* und *Rubedo* organisiert. Alma, als Verkörperung der *Albedo* eingeführt, bleibt dabei nicht nur narrative Figur, sondern wird zur Projektionsfläche jener ambivalenten Läuterung, die der Film inszeniert. Anders als in der psychomagischen Praxis, wo diese Phasen auf tatsächliche Heilung zielen, bleiben sie im Film ästhetisch gebrochen: Was als alchemistische Vollendung erscheint, ist hier nur ein ambivalenter Moment auf dem lebenslangen Weg der Individuation. Genau dieser ästhetische Bruch macht den Film zu einem Prüfstein – er erprobt die alchemistische Logik der Psychomagie, ohne sich ihrem Heilungsversprechen zu unterwerfen.

Die Szenentiefenanalyse der Tätowierszene erweist diese Einzelszene als nicht nur illustratives Beispiel, sondern als Gründungsakt der filmischen Machtlogik. Sie verdichtet jene Verschränkung von Disziplinarmacht und Psychomacht, die den gesamten Film durchzieht: Orgos Disziplinarmacht produziert die Bedingung für Conchas Psychomacht, die sichtbare Mutter verschleiert die unsichtbare Vater-Programmierung. Die filmische Ästhetik der Erleuchtung – das Licht auf Fenix' Brust, der Spiegel als ideologische Instanz, die Kirchenglocken als sakrales Signal – täuscht über die Gewalt der Unterwerfung hinweg und macht sie zugleich sichtbar. Die Szene begründet damit jene Dialektik von Befreiung und Unterwerfung, die der Film ästhetisch austrägt, ohne sie aufzulösen. Die Szenentiefenanalyse hat bestätigt, dass die theoretischen Befunde zu Macht, Gender und Ästhetik in der konkreten filmischen Inszenierung nicht additiv, sondern strukturell verschränkt wirken.

Psychomagie wurde entwickelt, um psychische Traumata durch rituelle Handlungen zu transformieren. *Santa Sangre* verhandelt genau dieses Feld: Fenix' Trauma, die symbiotische Bindung an die Mutter, der Versuch der Individuation. Doch der Film zeigt keinen linearen therapeutischen Prozess – er inszeniert ihn als Traumsprache, als fragmentierte Narration, in der Realität und Wahnsinn nicht mehr unterscheidbar sind. Krankheit und Heilung werden hier als ästhetisches Ereignis verdichtet, das eine Katharsis verspricht, sie aber nicht einhält. Die psychische Befreiung gelingt, doch die Rückkehr in die Gesellschaft als geheiltes Subjekt scheitert.

Jodorowsky führt vor, dass psychische Krankheit ein Produkt sozialer Umfelder ist. Der Zirkus ist ein magischer Raum, aber auch ein Ort der Ausbeutung. Die Kirche als Ort des Glaubens und der Gemeinschaft ist eine Bühne religiöser Macht. Die Mutter wird zur patriarchalen Fanatikerin, der Vater zum kolonialen Tyrannen. Der Film dekonstruiert die Institutionen, die psychische Krankheit erst produzieren: den Machismo, die kirchliche Disziplinarmacht, post-koloniale Machtstrukturen. Er zeigt die asymmetrische Geschlechterordnung des Patriarchats: Concha als verschlingende Mutter reproduziert ein archaisches Frauenbild, das die feministische Theorie als männliche Projektion kritisiert hat. In diesem Sinne wird die psychomagische Idee, dass Heilung eine Befreiung von internalisierten Zwängen sei, politisch gewendet. Die Gender-Analyse hat gezeigt, dass der

Film binäre Geschlechterdichotomien nicht subvertiert, sondern durch ihre pathologische Eskalation dekonstruiert – eine negative Performativität, die Butlers Befreiungspotenzial ins Gegenteil verkehrt.

Dass Jodorowskys Psychomagie erst nach *Santa Sangre* systematisiert wurde, ändert nichts daran, dass der Film bereits jene Spannungsfelder durchkreuzt, die später seine Praxis prägen: die rituelle Transformation, die alchemistische Phasenstruktur, die Überwindung internalisierter Zwänge. *Santa Sangre* arbeitet mit dem ästhetischen Vokabular, aus dem die Psychomagie entwickelt wurde – es ist nicht die Prophetie einer späteren Kritik, sondern die filmische Verhandlung jener Widersprüche, die in der praktischen Anwendung der Psychomagie strukturell werden: Guru-Autorität, kulturelle Aneignung, neoschamanistische Projektion. In diesem Sinne leistet der Film eine antizipierte Selbstkritik der Psychomagie, indem er zeigt, dass Befreiung immer auch neue Unterwerfung bedeuten kann: Wo die Psychomagie in eine unsichtbare Machtstruktur münden kann, macht der Film diese Gefahr sichtbar – und zeigt, dass Befreiung von der Guru-Autorität nur durch ihre symbolische Zerstörung möglich ist.

Die Lektüre von *Santa Sangre* als Prüfstein der Psychomagie zeigt: Die filmische Form handelt jene Widersprüche aus, die in der praktischen Anwendung latent werden. Der Film inszeniert sie nicht als explizite Kritik, sondern als narrative Logik.

7.3 Grenzen und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat sich auf einen einzigen Film konzentriert. Der Blick auf *The Holy Mountain* zeigt, dass sich dieses alchemistische Zusammenspiel durch Jodorowskys gesamtes Werk zieht – *Santa Sangre* ist kein Einzelfall, sondern Teil einer filmischen Auseinandersetzung mit dem *Opus Magnum*, die Jodorowsky über Jahrzehnte verfolgt hat. In Anbetracht der deutlich hervortretenden Parallelen scheint ein systematischer Vergleich vielversprechend, um zu prüfen, ob die hier herausgearbeiteten Strukturen ein kohärentes filmisches Programm bilden.

Eine weitere lohnenswerte Perspektive wäre die Anwendung der ritualtheoretischen Kategorien (Turner, Schechner, Douglas) auf andere Filme der Avantgarde, in denen rituelle Strukturen und liminale Räume eine zentrale Rolle spielen – etwa Matthew Barneys Cremaster-Zyklus, der Initiation, Körpertransformation und Gender-Performance in liminalen Räumen verdichtet. Die Frage nach kultureller Aneignung, die in *Santa Sangre* auf der Figurenebene verhandelt wird, ließe sich zudem auf die Produktionspraxis Jodorowskys ausweiten – eine Untersuchung, die den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, aber aus der hier entwickelten Perspektive anschlussfähig ist.

Santa Sangre eröffnet keine Therapie, sondern stellt eine Diagnose. Die Heilung, die der Film zu versprechen scheint, ist die Heilung, die er verweigert — und in dieser Verweigerung

liegt das, was ihn ausmacht. Der Film ist keine Anleitung zur Psychomagie, sondern ihre Grenze: der Punkt, an dem das Ritual nicht mehr befreit, sondern nur noch wiederholt. Was hier analysiert wurde, ist letztendlich nicht die Lösung, sondern die Struktur der Verstrickung. Und vielleicht ist das die einzige Form von Klarheit, die aus dieser Verstrickung zu gewinnen ist.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Publikationen

- Louis Althusser, „Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)“, *La Pensée* 151, 1970, S. 3–38.
- Johann Valentin Andreae, *Chymische Hochzeit des Christiani Rosencreutz*, Basel: Abenteuerroman 1987 (Orig.: *Chymische Hochzeit des Christiani Rosencreutz*, 1616).
- Antonin Artaud, „Das alchemistische Theater“, *Das Theater und sein Double*, hg. v. Gerd Henniger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (Orig.: *Le Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard 1938).
- Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, London: Alma Books 2013 (Orig.: *Le Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard 1938).
- Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard 1970.
- Aristoteles, *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994 (Orgi.: *Περὶ ποιητικῆς*, ca. 335 v. Chr.).
- Max Baeumer, „Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine ‚Entdeckung‘ durch Friedrich Nietzsche“, *Nietzsche-Studien* 6 (1977), S. 123–153.
- Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*, übers. v. Ute Osterkamp/Liliane Frick, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000 (Orig.: *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard 1949).
- Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford Library Press 1997.
- Andrea Bellingier/David Krieger (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden: VS Verlag 2006.
- Walter Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften. Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp I/1 1991, S. 203–430.
- Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau: Trewendt 1858.
- Helena Bilandzic/Holger Schramm/Jörg Matthes (Hg.), *Medienrezeptionsforschung*, Konstanz: UVK 2015.
- Christophe Bourquin, *Nietzsches Tragödie des Dionysos (Zagreus)*, Zürich: Chronos 2011.
- Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London: Routledge 1990.
- Judith Butler, *Undoing Gender*, New York/London: Routledge 2004.
- Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris: Gallimard 1958.
- Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press 2004 (Orig.: 1949).
- Nancy J. Chodorow, *Feminism and Psychoanalytic Theory*, New Haven: Yale University Press 1989.

- Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1978.
- Christian Clauig, *Liminalität und Adoleszenz. Victor Turner, Mukanda und die Psychoanalyse oder: The Anthropologist's Fallacy*, Wien/Berlin: Turia + Kant Verlag 2016.
- Thomas J. Cobb (Hg.), *Filmmakers and Philosophers. Jodorowsky*, Paris: J'ai vu 2007.
- Thomas Csordas, *Body, Meaning, Healing*, New York: Palgrave Macmillan 2002.
- Mary Douglas, *Ritual, Tabu, Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris: Flammarion 1956.
- Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, hg. v. Michel Sennelart, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 (Orig.: *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979)*, Paris: Gallimard/Seuil 2004).
- Michel Foucault, „Die Geburt der Sozialmedizin“, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 3, hg. v. Daniel Defert/François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 272–297, hier S. 275.
- Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976 (Orig.: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975).
- Hermann Funke, „Bernays und die aristotelische Poetik“, *Jacob Bernays. Un philologue juif*, hg. v. John Glucker/André Laks, Lille: Presses Universitaires du Septentrion 1996, S. 59–75, <https://books.openedition.org/septentrion/66078>, 15.03.2026.
- Sigmund Freud, „Abriss der Psychoanalyse“, *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda 2014, S. 943–1002 (Orig.: *Abriss der Psychoanalyse*, London: Imago Publishing Co. 1940).
- Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“, *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda 2014, S. 829–873 (Orig.: *Das Ich und das Es*, Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923).
- Sigmund Freud, „Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer neurologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen“, *Gesammelte Werke. Studien über Hysterie: Frühe Schriften zur Neurosenlehre*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1999 (Orig.: „Die Abwehr-Neuropsychosen. Versuch einer neurologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychosen“, *Neurologisches Centralblatt* 1894).
- Sigmund Freud, „Die Traumdeutung“, *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda 2014, S. 7–410 (Orig.: *Die Traumdeutung*, Leipzig/Wien: Franz Deuticke 1900).
- Sigmund Freud, „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds“, *Studienausgabe*. Bd. 5, Frankfurt a. M.: Fischer 1972.

- Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Köln: Anaconda 2014.
- Sigmund Freud/Josef Breuer, *Studien über Hysterie*, Leipzig/Wien: Deuticke 1895.
- Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt a. M.: Fischer 142007.
- Stephen Frosh, *Hauntings: Psychoanalysis and Ghostly Transmissions*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.
- Stephen Frosh, „Psychoanalysis, Colonialism, Racism“, *Journal of Theoretical and Philosophical Psychology* 33/3 (2013), S. 141–154.
- Helmut Gebelein, *Alchemie*, Kreuzlingen/München: Diederichs 2000.
- Helmut Gebelein, „Alchemie und Theater“, *Spuren der Avantgarde. Theatrum Alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm/Michael Lorber/Jan Lazardzig, Berlin: De Gruyter 2017, S. 280–298.
- René Guénon, *Orient et Occident*, Paris: Véga 1924.
- Günter Gödde, „Therapeutik und Ästhetik. Verbindungen zwischen Breuers und Freuds kathartischer Therapie und der Katharsis-Konzeption von Jacob Bernays“, *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten*, hg. v. Martin Vöhler/Dirck Linck, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 125–150.
- Johann Wolfgang von Goethe, „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“, *Goethes Werke. Zweite Abtheilung*, hg. v. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I, Bd. 41, Weimar: Böhlau 1903, S. 247–251.
- Volker Gottowik, „Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik“, *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, 451999, S. 293–304.
- Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730.
- Byung-Chul Han, *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014.
- Michael Harner, *Der Weg des Schamanen. Das praktische Grundlagenwerk zum Schamanismus*, München: Ariston 2009.
- Ari Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2002.
- Ferenc Hörcher, „Dramatic Mimesis and Civic Education in Aristotle, Cicero and Renaissance Humanism“, *Aisthesis* 10/1 (2017), S. 87–96.
- Johan Huizinga, *Homo ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Routledge & K. Paul 1949.
- Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Éditions de Minuit 1977.
- Jolande Jacobi, *Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 171999.
- Jolande Jacobi/Ralph Manheim, *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, Princeton: Princeton University Press 1959.

- Klem James, „Psychoanalysis“, *Surrealism*, hg. v. Natalya Lusty, Cambridge: Cambridge University Press 2021, S. 46–62.
- Alejandro Jodorowsky, *The Dance of Reality*, Madrid: Ediciones Siruela 2001 (Orig.: *La Danza de la Realidad*, Madrid: Ediciones Siruela 2001).
- Alejandro Jodorowsky, *Psychomagic. The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, Madrid: Ediciones Siruela 2004.
- Alejandro Jodorowsky, *Manual de Psicomagia. Consejos para sanar tu Vida*, Madrid: Ediciones Siruela 2004.
- Alejandro Jodorowsky/Marianne Costa, *Metagenealogía. El árbol genealógico como arte, terapia y búsqueda del Yo esencial*, Aitrang: Windpferd 2015.
- Carl Gustav Jung, *Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1957.
- Carl Gustav Jung, „Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart“, *Gesammelte Werke*. Bd. 10: *Zivilisation im Übergang*, hg. v. Lilly Jung-Merker/Elisabeth Rűf, Zürich: Rascher 1974, S. 157–180 (Orig.: *Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart*, 1933).
- Carl Gustav Jung, *Die Psychologie der Übertragung. Dargestellt anhand einer alchemistischen Bilderserie*, Olten: Walter ²1995 (Orig.: 1946).
- Carl Gustav Jung, „Die psychologischen Aspekte des Mutter-Archetyps (1938)“, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Bd. 9/1, hg. v. Lilly Jung-Merker Elisabeth Rűf, Zürich: Walter 1954, S. 89–123.
- Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie.*, Zürich: Rascher 1955–1957.
- Carl Gustav Jung, *Traum und Traumdeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992.
- Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich: Rascher Verlag 1944.
- Carl Gustav Jung, *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*, Olten: Walter ⁸1995 (Orig.: 1912).
- Carl Gustav Jung, „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten“, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, hg. v. Lilly Jung-Merker/Elisabeth Rűf, *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1, Zürich: Walter 1954, S. 9–45.
- Carl Gustav Jung, *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*, Zürich: Rascher ²1955.
- Carl Gustav Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig/Wien: Deuticke 1912.
- Carl Gustav Jung, „Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen“, *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, hg. v. Liliane Frey-Rohn, Olten: Walter ³1989, S. 221–269 (Orig.: 1948).
- Didier Kahn, „Antonin Artaud und das alchemistische Theater“, *Spuren der Avantgarde: Theatrum Alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar

- Schramm/Michael Lorber/Jan Lazardzig, Berlin: De Gruyter 2017, S. 356–383.
- Celine Kaiser, *Szenen des Subjekts. Zur Theorie und Praxis therapeutischer Theaterarbeit mit psychisch erkrankten Menschen*, Bielefeld: transcript 2021.
- Leslie Kleinwächter, „Aspekte von Religion und Ritual im Film *The Holy Mountain* von Alejandro Jodorowsky“, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2011.
- Bettina Knapp, *Theater and Alchemy*, Detroit: Wayne State University Press 1980.
- Moritz Lazarus, *Über die Reize des Spiels*, Berlin: Dümmler 1883, S. 5–32.
- Gotthold E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung 1767–1769.
- Naomi Lindstrom, „Prophets and Sinners in the 1970s Films of Alejandro Jodorowsky“, hg. v. Michael Newell Witte, *ReFocus. The Films of Alejandro Jodorowsky*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2023, S. 23–47.
- Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Dresden: Verlag der Kunst 1990.
- Christoph Meinel (Hg.), *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden: Harrassowitz 1986 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 32).
- George Melnyk, *The Transformative Cinema of Alejandro Jodorowsky*, London: Bloomsbury Academic 2023.
- Christian Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus 2000 (Orig.: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Paris: Éditions 10/18 1977).
- Glenn W. Most, „Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles“, hg. v. Martin Vöhler/Dirck Linck, *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 51–63.
- Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris: Éditions Métailié 2006 (Orig.: *Corpus*, Paris: Éditions Métailié 1992).
- Hanspeter Neumann, „Utopien der Alchemie“, *Spuren der Avantgarde: Theatrum Alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm Michael Lorber/Jan Lazardzig, Berlin: De Gruyter 2017, S. 1–28.
- Michael Newell Witte (Hg.), *ReFocus. The Films of Alejandro Jodorowsky*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2023.
- Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritzsche 1872.
- Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: Clarendon Press 1953.
- Lawrence M. Principe, „Bühnen der Alchemie. Theaterdrama innerhalb und außerhalb des Laboratoriums“, Schramm/Lorber/Lazardzig, *Theatrum Alchemicum*, 2017, S. 228–252.
- Marita Rainsborough, *Foucault heute. Neue Perspektiven in Philosophie und*

- Kulturwissenschaft*, Bielefeld: transcript 2020.
- Christian Roesler, „Die Erforschung der zentralen Konzepte der Analytischen Psychologie C. G. Jungs“, *Analytische Psychologie* 47/4 (2016), S. 4–27.
- Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg i. Br. u. a.: Mohr 1890–1894.
- Wolfgang Roth, *Einführung in die Psychologie C. G. Jungs*, Düsseldorf: Walter 2003.
- Jean-Jacques Rousseau, „Brief an d'Alembert über die Schauspiele“, hg. v. Klaus Lazarowicz/Christopher Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 1991, S. 555–561 (Orig.: *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam: Marc Michel Rey 1758).
- Alessandra Santos, „Resistance in Alejandro Jodorowsky's Santa Sangre“, *ReFocus*, 2023, S. 145–165.
- Wolfgang Schadewaldt, „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes“, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*. Bd. 1, Zürich/Stuttgart: Artemis 1970, S. 194–236 (Orig.: *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienansatzes*, *Hermes* 83, 1955).
- Richard Schechner, „The Future of Ritual“, *Journal of Ritual Studies* 1/1 (1987), S. 5–33.
- Richard Schechner, *Performance Theory*, London/New York: Routledge 2003.
- Helmar Schramm, „Einleitung: Das offene Buch der Alchemie und die stumme Sprache des Theaters“, Schramm/Lorber/Lazardzig, *Theatrum Alchemicum*, 2017, S. XIII–XXXIV.
- Helmar Schramm/Michael Lorber/Jan Lazardzig (Hg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum alchemicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Göttingen: Wallstein 2017 (*Theatrum Scientiarum*, Bd. 6).
- Ulli Seegers, *Alchemie des Sehens: Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert. Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke*, Köln: König 2003.
- Peter Sloane, „One of Us: Corpo-Reality and the Disabled Body in the Films of Alejandro Jodorowsky“ hg. v. Michael Newell Witte, *ReFocus. The Films of Alejandro Jodorowsky*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2023, S. 40–56.
- Dierk Suhr, *Die Alchemisten. Goldmacher, Heiler, Philosophen*, Berlin: Springer 2017.
- Hermes Trismegistos, „Tabula Smaragdina Hermetis“, hg. v. Alethophila, *Hermes Trismegistos. Erkenntnisse der Natur und des darin sich offenbarenden Großen Gottes. Die XVII Bücher des Hermes Trismegistos*, München 1989, (Orig.: *Tabula Smaragdina Hermetis*, 1786).
- Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine Publishing 1969.
- Michael Vannoy Adams, *For Love of the Imagination. Interdisciplinary Applications of Jungian Psychoanalysis*, London/New York: Routledge 2014.
- Martin Vöhler/Dirck Linck (Hg.), *Grenzen der Katharsis in den Modernen Künsten. Transformationen des Aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2009.

Richard Wagner, *Oper und Drama*, Leipzig: Weber 1851.

Matthias Warstat, *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2011.

Michael Winkelman, „Shamans and Other ‚Magico-Religious‘ Healers. A Cross-Cultural Study of Their Origins, Nature, and Social Transformations“, *Ethos* 18/3 (1990), S. 308–352.

Michael Winkelman, *Shamanism. A Biopsychosocial Paradigm of Consciousness and Healing*, Santa Barbara: Praeger 2010.

Christoph Wulf, *Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*, Bielefeld: transcript 2014.

Bernhard Zimmermann, *Die griechische Tragödie. Eine Einführung*, München/Zürich: Artemis Verlag 1987.

8.2 Online-Quellen

Katrin Asper, „Mutter, große“, *Symbolonline*,
https://symbolonline.eu/index.php?title=Mutter,_große, 15.03.2026.

André Breton, „Manifest des Surrealismus“, *Schlingensiefel.com*,
<https://www.schlingensiefel.com/downloads/manifest.pdf>, 15.03.2026.

Simon Broll, „Kino-Phänomen Midnight Movies. Sie liebten ihre Wahnvorstellungen“, *Spiegel*, 17.04.2013, <https://www.spiegel.de/geschichte/kino-phaenomen-midnight-movies-schlacht-mitternacht-a-947786.html>, 15.03.2026.

Roger Ebert, „Santa Sangre“, *Roger Ebert*, 31.08.2003, <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-santa-sangre-1989>, 15.05.2026.

Rolf Kaufmann, „Kirche“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Kirche>, 15.03.2026.

Anette Kuptz-Klimpel, „Adler“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Adler>, 15.03.2026.

Anette Kuptz-Klimpel, „Gans“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Gans>, 15.03.2026.

Anette Kuptz-Klimpel, „Spiegel“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Spiegel>, 15.03.2026.

Manfred Krapp, „Bessessenheit“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Besessenheit>, 15.03.2026.

Stuart Morgan, „Round The Horn“, *Frieze*, 06.09.1994,
<https://www.frieze.com/article/round-horn>, 15.03.2026.

Erik Morse, „Poet in Action. An Interview with Alejandro Jodorowsky“, *Frieze*, 21.11.2013,
<https://www.frieze.com/article/poet-action>, 26.05.2026.

Anette Müller, „Zombie“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Zombie>, 15.03.2026.

Sandra Müller, „Königsweg des Unbewussten'. Der Traum als Wunsch", *Focus*, 10.10.2016,
https://www.focus.de/wissen/mensch/psychologie/traumdeutung-koenigsweg-des-unbewussten-der-traum-als-wunsch_id_5739539.html, 15.03.2026.

Ingried Riedel, „Rot“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Rot>, 15.03.2026.

Dieter Schnocks, „Puer aeternus“, *Symbolonline*,
https://symbolonline.eu/index.php?title=Puer_aeternus, 16.03.2026.

Maretta Steigenberger, Birgit Huber-Klein, „Messer“, *Symbolonline*,
<https://symbolonline.eu/index.php?title=Messer>, 15.03.2026.

8.3 Filme

El Topo, R.: Alejandro Jodorowsky, MX 1970.

Fando y Lis, R.: Alejandro Jodorowsky, MX 1968.

La Danza de la Realidad, R.: Alejandro Jodorowsky, FR/CHL 2013.

Santa Sangre, R.: Alejandro Jodorowsky, MX/IT 1989.

The Holy Mountain, R.: Alejandro Jodorowsky, MX/USA 1973
(Orig.: *La Montaña Sagrada*, 1973).

The Rainbow Thief, R.: Alejandro Jodorowsky, UK 1968.

Poesía sin fin, R.: Alejandro Jodorowsky, FR/CHL 2016.

Psychomagic. A Healing Art, R.: Alejandro Jodorowsky, FR 2019.

8.4 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: 00:27:47; Vater und Sohn stehen in der lichtdurchfluteten Schwelle eines Holztores

Abb. 2: 00:28:58; Orgo hält dem angebundenen Fenix das Papier mit dem Adlermotiv auf die
Brust

Abb. 3: 00:30:33; Fenix sitzt in sichtlichem Schmerz, während Orgo das Messer auf ihn
richtet

Abb. 4: 00:30:57; Orgo zeigt auf seine eigene Tätowierung im Spiegelbild; Fenix' Brust
blutet

Anhang

Erklärung zur Nutzung von KI-gestützten Werkzeugen

Im Rahmen der Anfertigung dieser Arbeit wurden KI-gestützte Anwendungen als Hilfsmittel eingesetzt. ChatGPT (OpenAI) und DeepSeek wurden für die sprachliche Überarbeitung einzelner Passagen und zur Klärung von Formulierungen genutzt.

Alle genannten Anwendungen wurden ausschließlich unterstützend und im Einvernehmen mit der Betreuerin der Arbeit verwendet. Ihr Einsatz erfolgte im Einklang mit den geltenden KI-Guidelines der Universität Wien und unter Wahrung der wissenschaftlichen Eigenständigkeit: Sie dienten dazu, sprachliche, technische und praktische Arbeitsschritte zu erleichtern und ersetzen keine wissenschaftliche Eigenleistung. Alle Ergebnisse stellten lediglich eine technische oder sprachliche Unterstützung dar und wurden vom Verfasser kritisch geprüft, angepasst und in den wissenschaftlichen Kontext eingeordnet. Auswahl, Analyse und Interpretation der Quellen, die Entwicklung der Argumentation, die inhaltliche Auswertung der Daten sowie die endgültige Textgestaltung erfolgten eigenständig. Der Verfasser trägt die alleinige Verantwortung für alle Inhalte dieser Arbeit.

Verzeichnis der KI-Tools

OpenAI (2025): ChatGPT (GPT-4o). Generativer KI-Chat. <https://chat.openai.com>

DeepSeek (2025): DeepSeek Chat. Generativer KI-Chat. <https://chat.deepseek.com>