



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Alejandro Jodorowskys frühe Filme: eine auditive,
visuelle und narrative Analyse der Filme *El Topo* und
The Holy Mountain“

verfasst von / submitted by

Johannes Mathois

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements of the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 482

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Bewegung
und Sport

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Danksagung

Der größte Dank gilt meiner Familie, die mich in schwierigen Zeiten motiviert und unterstützt hat, in besseren Zeiten mit mir gelacht hat und mich immer verstanden hat. Karina möchte ich wirklich von ganzem Herzen für die Idee, ihre offenen Ohren, ihre Geduld und die vielen guten Zusprüche danken. Und Patrick danke ich dafür, dass er mit mir das Studentenleben genossen hat und es mir teilweise überhaupt erst ermöglicht hat.

Ich bedanke mich bei Herrn Professor Friedrich Frosch für den lehrreichen und inspirierenden Austausch und die umfassende Unterstützung in allen Entstehungsphasen dieser Arbeit.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Inhalt

1. Einleitung	6
2. Alejandro Jodorowsky: Multi-Künstler	8
3. El Topo (1970).....	10
3.1 Synopsis	11
3.2 Filmgeschichtlicher Kontext	12
3.2.1 Der Western und sein Genre-Wandel.....	12
3.2.2 Die 60er Jahre – Realitätsanspruch der Avantgarde.....	13
3.3 Technischer Kontext	14
3.4 El Topo als Western und Anti-Western	15
3.4.1 Der Westernheld oder <i>Westerner</i>	16
3.4.2 Genretypische Einstellungen	25
3.4.3 Von Luftballons, Schmetterlingsnetzen und Schamanen	29
3.4.4 Go West.....	35
3.5 Auf der Suche nach sich selbst – der Weg zur Erleuchtung.....	36
3.5.1 Die Kastration des Colonel.....	37
3.5.2 Abwendung vom materiellen Besitz - Die vier Meister	39
3.5.3 Erleuchtet	42
4. The Holy Mountain (1973).....	44
4.1 Synopsis	45
4.2 Art Film.....	46
4.2.1 Symmetrie	47
4.2.2 Farben.....	48
4.2.3 Zoom de apertura („öffnender“ Zoom)	49
4.3 Der Turm als Ort des Übergangs	51
4.3.1 Extrempunktregel	51
4.3.2 Wechsel der erzählenden Instanzen.....	54
4.4 Cinéma Vérité	55
4.5 Subjektive Kamera und Mind Screen in The Holy Mountain	59
4.5.1 Die Planetensequenz - Ich-Erzählungen.....	62
4.5.2 Die Reise	64
4.5.3 Die Prophezeiung	66
4.5.4 Das Gedanken-Monster	67
4.5.5 Überwindung der Ängste.....	68
4.6 Is this life reality?.....	69
4.6.1 Falsche Tatsachen – Die Lügen des Alchemisten	69
4.6.2 Das Ende der Illusion	71
5. El cine jodorowskiano – Der kinematografische Stil Alejandro Jodorowskys.....	73
5.1 La imaginación simbólica de Alejandro Jodorowsky	73
5.2 Das Schockelement	75
5.2.1 Gewalt	76

5.2.2	Freaks (1932) und <i>monstruos</i> – In Tod Brownings, Picassos, Goyas und Velázquez‘ Fußstapfen...	82
5.3	Technischer Stil	84
5.3.1	Der Zoom	84
5.3.2	Das Travelling	86
5.3.3	Jump Cuts	86
5.3.4	Spiel mit dem Continuity System	90
5.3.5	Ton und Dialoge	94
6.	Abschließende Betrachtungen	96
7.	Bibliographie	102
7.1	Literatur	102
7.2	Internetquellen	105
7.3	Filmquellen	105
7.4	Bildnachweis	106
8.	Anhang	107
8.1	Abstract	107
8.2	Resumen en español	108
8.3	Sequenzprotokoll <i>El Topo</i>	118
8.4	Sequenzprotokoll <i>The Holy Mountain</i>	120

1. Einleitung

Mittelpunkt dieser Arbeit ist die Analyse der Filme *El Topo* (1970) und *The Holy Mountain* (1973) des chilenischen Regisseurs Alejandro Jodorowsky – mit dem Ziel, daraus Rückschlüsse über den kinematografischen Stil des Filmemachers ziehen zu können.

Auf dem Weg zu einem namhaften Künstler hat sich Jodorowsky mit unterschiedlichen künstlerischen Dimensionen, Weltreligionen und den Psychoanalysen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung befasst und sich akribisch mit Esoterik und Spiritualität auseinandergesetzt. So kommt es auch, dass Spiritualität gleichzeitig Inspiration und Motiv für sein Schaffen sind, so auch in den analysierten Filmen dieser Arbeit.

Beide Filme handeln primär von der Suche nach Erleuchtung, die sich wie eine lange Reise mit Wegfeilern aus brutaler Gewalt, sinnlosen Absurditäten und der Konfrontation mit den eigenen Ängsten und Schwächen abzeichnet. Begleitet werden diese Szenen von rätselhaften, schockierenden und in jedem Fall verstörenden Bildern. Falls manche Kinobesucherin oder mancher Filmrezipient das Kino vorzeitig verlassen würde, könnte man es ihr und ihm angesichts dessen wohl nicht verübeln. Es lohnt sich jedoch nicht nur, bis zum Ende zu bleiben, sondern auch das Filmmaterial mehrmals zu sichten. Dabei offenbaren sich die tiefer liegenden Strukturen und Bedeutungsebenen der Filme Jodorowskys.

El Topo versteckt seine spirituellen Motive und den Weg der Hauptfigur zum eigenen Ich unter dem Mantel des Westerngenres. Welche Inhalte, Kameratechniken und Rollenschemata diese Behauptung unterstützen und welche Aspekte davon eher genrefremd sind, wird die Analyse des Films und der Vergleich mit anderen Western zeigen. Der Film ändert im letzten Drittel seinen Stil total und behandelt das Bestreben des Protagonisten zu seinem wahren Ich zu finden. Die veränderte Rolle der Hauptfigur auf ihrem Weg zur Erleuchtung und die Parallelen der Handlung zum Leben Alejandro Jodorowskys bilden den Kern der Analyse des letzten Teils des Films.

Anschließend wird der zweite Film, *The Holy Mountain*, unter die Lupe genommen. Mit diesem Film ist Jodorowsky ein Feuerwerk seiner symbolischen Imagination gelungen, das durch die kreative und unkonventionelle Art der Montage ein völlig neues Filmerlebnis inszeniert. Das als „heiliger Film“ gedachte Werk beginnt als *art movie*, entpuppt sich aber im

letzten Drittel auch als Film mit dokumentarischen Ansprüchen im Stil des *cinéma vérité*. Im Fokus der Analyse stehen hier zunächst Instrumente wie Symmetrie sowie der Einsatz von Farbe und des Zoom-Out, das in diesem Film das Motiv der Bewusstwerdungsprozesse und das Öffnen der geistigen Horizonte der Figuren filmtechnisch hervorhebt.

Die verschiedenen Teile dieses Films werden durch einen Ort der Handlung miteinander verbunden. Der Turm des Alchemisten wird als Ort des Übergangs klassifiziert. Ihm wird ein eigenes Kapitel gewidmet, welches sich auf die Symbologie des Turms sowie die Wechsel der Erzählinstanzen konzentriert.

Vor allem im dritten Teil des Films finden solche Wechsel der Erzählperspektive statt. Hierbei wird die Technik des *mind screen* ins Auge gefasst, die anhand mehrerer Einstellungen erläutert wird. Abschließend wird eine Analyse der Schlussequenz stattfinden, mit Fokus auf die Hauptfigur und die durch sie entstehenden narrativen Wirklichkeiten.

Durch die Filmanalysen lassen sich sowohl technische als auch narrative Gemeinsamkeiten finden, die den kinematografischen Stil Jodorowskys beschreiben. Im Anschluss widmet sich diese Arbeit diesen stilistischen Aspekten Jodorowskys. So werden die Schockelemente und insbesondere die Inszenierung von Gewalt und vom Andersartigen, sowie verschiedene technische Stilmittel erklärt und diskutiert.

Bei der Thematisierung von Gewalt in den Filmen stellt die Unterscheidung zwischen Gewaltakten, die im *On* zu sehen sind und solchen, die im *Off* bleiben, einen zentralen Aspekt dar; die Grenze des Erträglichen beim Publikum ebenso. Wann und warum der Regisseur Gewalt in seinen Filmen zeigt, wird anhand von Aussagen anderer Regisseure, die ebenfalls Gewalt in ihren Filmen thematisieren, erläutert.

Beim Thema Andersartigkeit wird hingegen eine Brücke geschlagen zwischen dem immer wieder kehrenden Entstellten, Verstümmelten und Kranken und der Aufgabe, der sich Jodorowsky als Künstler verpflichtet fühlt, nämlich den andersartigen Körper in seine Kunst zu integrieren und es damit Picasso, Goya und Velázquez gleich zu tun.

Die Analyse der bevorzugten technischen Stilmittel des Regisseurs nimmt den Zoom, das Travelling, die Tonebene und die intellektuelle Montage in seinen Filmen ins Visier. So entsteht eine Panoramik über die Arbeitsweise Jodorowskys und über seine Sicht auf das Medium Film.

2. Alejandro Jodorowsky: Multi-Künstler

Bei einem Blick auf Jodorowskys künstlerischen Werdegang liegt die Bezeichnung des „Multi-Künstlers“ nahe. Er ist seit seiner Jugend als Autor, Schauspieler, Mime, Poet, Comiczeichner sowie als Film- und Theaterregisseur tätig (vgl. Moldes 2012:87-88)¹ und tief in die Sphären dieser Künste eingedrungen. All das, was Jodorowsky in diesen unterschiedlichen Facetten der Kunst erlebt und ausprobiert hat, lässt er ebenso natürlich in sein Schaffen als Filmregisseur einwirken wie seine autobiographischen Fäden. Es ist, als würden die Konturen zwischen seinem Leben und seiner Künste verschwimmen und zu einem grotesken Ganzen zusammenwachsen.

Jodorowsky wurde in Tocopilla, Chile geboren, im Jahr 1929. Er ist Sohn ukrainisch-jüdischer Eltern: seine Mutter eine gescheiterte Opernsängerin und sein Vater Geschäftsmann mit militanten Wesenszügen. Seine Familiengeschichte ist laut eigenen Angaben konfliktreich (vgl. Moldes 2012:17-19). Jodorowskys Weg zur künstlerischen Szene (vor allem der literarischen) beginnt bereits in Chile, verlagert sich aber in seinen Zwanzigern auf französisches Terrain nach Paris. Dort trifft er die Surrealisten und initiiert schließlich die eigene Kunstströmung *Mouvement Panique* (vgl. Moldes 2012:17-20). Die jahrzehntelange Beschäftigung mit dem Marseiller Tarot ist an dieser Stelle ebenso zu erwähnen und hat sicherlich einen hervorzuhebenden Status im Leben des Chilenen. Die Einflüsse des Tarot auf Jodorowsky können nicht nur bei der Durchsicht seines Lebenslaufs, sondern in nahezu all seinen künstlerischen Werken bemerkt und betrachtet werden, so auch in den beiden in dieser Arbeit diskutierten Filmen .



Abb. 1: Der Narr in *The Holy Mountain* [00:02:22]

¹ Bei Moldes (2012:87-106) können Interessierte den gesamten Lebenslauf Jodorowskys bis einschließlich 2012 nachlesen.



Abb. 2: von Jodorowsky entworfene Tarotkarten an einer Wand (*The Holy Mountain*) [00:35:41]

Nach einer Reihe von Projekten und Kooperationen mit anderen KünstlerInnen bemerkt Jodorowsky, dass Filme das Medium sind, in dem er seine Kunst am ehesten so betreiben könne, wie er es wollte (vgl. Moldes 2012:36-37).

Und seine Erfolge geben ihm Recht. Bereits seine ersten Filme finden großen Anklang bei Cineasten, die sich abseits des Mainstreams bewegen. Alejandro Jodorowsky kann mit seinem Talent allerdings nicht nur als Regisseur überzeugen, er beeindruckt seit jeher auch vor der Kamera mit seiner charismatischen und charmanten Art. In Interviews und Audiokommentaren gibt er – gekonnt und amüsant – Fragmente seines Lebens und Schaffens preis. Aufgrund seines natürlichen Talents im *story telling* vermag man es fast nicht, an seinen Aussagen zu zweifeln, obwohl die Inkohärenzen in seinen Behauptungen stellenweise kaum zu übersehen sind.

Man muss beispielsweise im Film *El Topo* den Detailaufnahmen und Zooms eine wichtige Bedeutung beimessen, allein weil sie auffallend oft zum Einsatz gebracht werden. Im Audiokommentar zum Film erklärt Jodorowsky jedoch, dass er *close-ups* und Zooms verabscheut und aus diesem Grund diese beiden Techniken nicht verwendet².

Durch solche und andere Widersprüche klassifiziert sich Jodorowsky zu einer Art *unreliable narrator*. Eine böse Absicht kann man dahinter aber nicht vermuten. Seine Freunde und Bekannte führen es vielmehr auf sein Wesen zurück und nennen ihn liebevoll einen mathematischen und göttlichen Verrückten (Fernando Arrabal) oder sagen über ihn: „His brain works like 3000 crazy computers“ (Moebius)³. Wenngleich Jodorowsky zwischen seinen Wahrheiten hin- und her schwankt und man den Grad der Glaubwürdigkeit nicht immer einschätzen kann, geben seine Aussagen dennoch Aufschluss über sein Denken und sein Vorgehen am Filmset. Aus diesem Grund sind sie an entsprechender Stelle mitgedacht und als Quelle angeführt.

² Alejandro Jodorowsky im Audiokommentar zu *El Topo*: “Esta es casi el único zoom de la película.”

³ Beides in *La Constellation Jodorowsky* (Louis Mouchet, 1994)

3. El Topo (1970)

El Topo es un animal que cava galerías bajo la tierra, buscando el sol.

A veces, su camino lo lleva a la superficie.

Cuando ve el sol, queda ciego.⁴

Er habe wirklich versucht, einen normalen Film zu machen, aber er konnte es einfach nicht, meint Alejandro Jodorowsky über die Entstehung von *El Topo*.⁵ Nach intensiver Beschäftigung mit diesem Film und einer Analyse des Films, seiner Einstellungen, Szenen und Sequenzen, stimme ich ihm zu: *El Topo* ist kein normaler Film. Aber es ist ein Film, der es wert ist, genauer betrachtet zu werden, was in den nächsten Kapiteln passieren wird.

Man startet den Film und meint schnell zu erkennen, dass es sich um einen Western handelt. Es dauert nicht lange bis man sich wundert und sich fragt: Ist das ein Western? Das wird die erste Frage der Analyse sein. Es werden zunächst Motive, Einstellungen und Inhalte aufgezeigt, die den Film zu einem Western machen und später auch solche, die diesem Genre fremd sind. Diesbezüglich meint Moldes:

El objetivo de Alejandro Jodorowsky, además de hacer una película iniciática, era el de desmontar un poco más la épica del western americano creando un antiwestern o contrawestern mexicano como *El Topo*. [...] La idea inicial de Jodorowsky era doble: por un lado, desmitificar el western, pero no desde la postura de Peckinpah o Leone, sino ridiculizando a los cowboys norteamericanos, [...] (Moldes 2012:198 und 200).

Die Analyse wird damit jedoch nicht abgeschlossen sein. Im Audiokommentar zu dem Film beschreibt Jodorowsky diesen Film als eine „Autobiographie seiner Seele“⁶. Der Regisseur hat in der Phase der Vorbereitungen zu den Dreharbeiten zu *El Topo* eine spirituelle Reise angetreten, ähnlich der der gleichnamigen Hauptfigur des Films, des Topo.⁷ Der zweite Aspekt der Analyse wird somit der Weg der Erleuchtung sein, die Reise des Helden zu sich selbst. Hier wird die doppelte Bedeutung der Reise wichtig: Die physische Reise (des Helden) ist untrennbar und sehr anschaulich mit der spirituellen Reise (des Helden und des Regisseurs) zur Erleuchtung verbunden.

⁴ Alejandro Jodorowskys Stimme in *El Topo* aus dem Off, während der *opening credits*

⁵ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „Y claro que no pude hacer una película normal, no pude. Traté, pero no pude.“

⁶ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

⁷ Jodorowsky hat 1968 Kontakt zu einem japanischen Zendo namens Ejo Takata aufgenommen, über den er später „la persona que más me ha influido en mi vida“ sagen wird. (vgl. Moldes 2012:95-96, in dem von Jodorowsky bestätigten eigenen Lebenslauf).

3.1 Synopsis

Der Film beginnt mit Vater und Sohn auf einem Pferd. Sie reiten durch die Wüste und kommen an einen Ort, wo ein Blutbad stattgefunden hat. Sie suchen sofort den Verantwortlichen, finden ihn und können sogar seine Gefangene aus dessen Herrschaft befreien.

Danach lässt der Vater seinen Sohn zurück und reist mit der Frau weiter. Damit sie ihn lieben kann, soll er die vier *maestros* (dt. großen Revolverhelden) finden und besiegen. Dies tut er, aber nicht ohne Schritt für Schritt näher an sein eigenes Ich zu gelangen und Reue für seine Taten zu empfinden. Fast getötet wird der Protagonist von seinem Alter-Ego und seiner Geliebten, trotz seines Triumphes über die vier Meister. Währenddessen realisiert er, welche falschen Taten er bislang begangen hatte.

Er erwacht nach unbestimmter Zeit, als anderer Mensch und von missgebildeten Höhlenbewohnern als Gott verehrt, und beschließt, seine Retter (sie hatten ihn nach seinem „Tod“ in die Höhle transportiert) zu befreien. Dieses Vorhaben zwingt ihn dazu, in der korrupten Stadt niedrige Arbeiten zu vollrichten und zu betteln, um Geld aufzutreiben. Die Stadt ist voller Konsumwahn, Rassismus, Verlogenheit und Prostitution. Eine „Zwergin“ begleitet ihn und hilft ihm dabei, seine Mission zu erfüllen.

Inmitten dieses Sodom und Gomorra kommt es auch noch dazu, dass sein Sohn den von ihm gehassten Vater wiederfindet und ihn sogleich töten will. Allerdings hat er Mitleid mit ihm, als er vom Plan seines Vaters, die Höhlenbewohner zu befreien, erfährt. Mit vereinten Kräften können diese nach einiger Zeit auch gerettet werden, eine Katastrophe lässt sich aber dennoch nicht verhindern: Die Bewohner der Stadt erschießen jeden einzelnen von ihnen, woraufhin Topo selbst zu einem unbesiegbaren Übermenschen auf Rachefeldzug wird, sodass alle Bewohner entweder sterben oder fliehen. Nachdem sein nobles Vorhaben gescheitert ist, verbrennt sich der Protagonist selbst. Der Sohn reitet mit der Geliebten seines Vaters und deren neugeborenen Kind in die Ferne.

3.2 Filmgeschichtlicher Kontext

3.2.1 Der Western und sein Genre-Wandel

El Topo ist in vier Unterkapitel gegliedert (*Génesis, Profetas, Salmos, Apocalípsis*) doch der Film besteht eigentlich aus einem ersten und einem zweiten Teil, wobei der erste mit dem vermeintlichen Tod des *Topo* endet, und der zweite die Geschichte seiner Reinkarnation und seinen Weg zur Erleuchtung erzählt. Man kann den Film in seiner Ganzheit keinem bestimmten Genre zuordnen (außer dem der *Midnight Movies*, die aber kein Genre per se sind). Der Film wurde im Jahr 1969 produziert und im Jahr 1970 erstmals gezeigt. Geoffrey Nowell Smith konstatiert für diese Zeit einen Wandel des Western-Genres. Er schreibt:

Peckinpahs Selbstreflexion über das Schwinden einer Ära ist symptomatisch für einen grundlegenden Wandel des Western-Genres. 1950 hatte Hollywood 130 Western produziert. 1960 sank die Anzahl auf nur 28. Zeitweilig wurde der steile Rückgang von Westernproduktionen durch den bemerkenswerten Aufstieg des sogenannten ‚Spaghetti-, oder ‚Italo-Western‘ in Europa kaschiert. (Nowell Smith 2006:266)

Und weiter:

Die 70er brachten Hippie-Western (*Billy Jack*, 1971), schwarze Western (Sidney Portiers *Buck and the Preacher*, 1971, *Der Weg Des Verdammten*), ökologische ‚Zurück-in-die-Natur‘-Western (*Jeremiah Johnson*, 1972) und den anarchisch-satirischen Western *Blazing Saddles* (1974, *Is‘ was Sheriff*), der mit dem Schrotgewehr das gesamte Genre unter Beschuss nahm. (Nowell Smith 2006:266f)

Georg Seeßlen nennt die Zeit zwischen 1960 und 1980 „Tod und Wiedergeburt des Genres“. Laut ihm war das Problem der Filmemacher dieser Zeit die große Anzahl an sehr erfolgreichen und gar epischen Western, die bereits produziert worden waren und die auch kommerziell große Erfolge feierten. Diese durch noch größeren Aufwand und noch höhere Kosten ständig zu überbieten, stellte sich bald als wenig zielführend heraus. (vgl. Seeßlen 2011:113).

Er meint weiterhin, dass „eine neue Formel“ (Seeßlen 2011:14) gesucht wurde und hierbei John Sturges mit *The Magnificent Seven* aus 1960 den Anfang machte.

[The Magnificent Seven] bedeutet die Geburt eines neuen Western-Helden: des kühlen, professionellen Gunfighters, der fast keine menschlichen Beziehungen zu seiner Umwelt hat, nicht einmal zu den Leuten, für die oder gegen die er kämpft und sein Leben riskiert. (Seeßlen 2011:115)

In eine Zeit, in der solche Western-Adaptionen entstanden, passt auch *El Topo* – mit all den Beschreibungen, die für ihn verwendet werden, etwa jene von James Hobermann und Jonathan Rosenbaum, die zum ersten Teil des Films meinen: „Bis hierhin ist *El Topo* nichts

weiter als eine Art Spaghetti-Western mit krud-buñuelschen Untertönen.“ (Hobermann und Rosenbaum 1998:80). Ähnlich argumentiert auch Hazael González Martín in seinem Werk *Danzando con la Realidad*: „El Topo es, antes que nada, una historia ‚del Oeste‘, es decir, una película de pistoleros y bandidos (fetichistas, eso sí) [...]“ (González Martín 2011:50). Diese Beschreibungen des Films unterstreichen Jodorowskys Aussage, dass er nicht geschafft hat, einen *normalen* Film zu drehen.

3.2.2 Die 60er Jahre – Realitätsanspruch der Avantgarde

Mark Cousins beschreibt die Grundstimmung und die Gedankengänge der Filmemacher der 60er Jahre als eine grundsätzliche Zurückweisung des Konsumverhaltens („*rejection of consumerism*“) resultierend aus der Auffassung, dass sich das Kino zu sehr von der Realität abgekoppelt habe (Cousins 2004:283-85). Eine Aussage Pier Paolo Pasolinis verleiht diesem Standpunkt Nachdruck:

„I have an almost ideological, aesthetic preference for non-professional actors ... in so far that they are fragments of reality in the same way that a landscape, a sky, a sun, an ass walking along the street are fragments of reality.“⁸

Auch wenn die Dreharbeiten von *El Topo* (wahrscheinlich hauptsächlich wegen budgetärer Limitierungen) minimalistisch und ohne professionelle Schauspieler durchgeführt wurden, lässt sich trotzdem annehmen, dass Jodorowsky eine ähnliche Meinung wie Pasolini vertrat. Dies wird noch deutlicher, wenn man das Jahr der Entstehung des Drehbuchs genauer betrachtet. 1969. Moldes beschreibt die Phase, in der sich Jodorowsky damals befand:

El mejor conocimiento del paisaje mexicano, con sus profundos contrastes, unido a su interés por la meditación zen, el chamanismo, la cultura indígena y la experimentación con las drogas, tan propia de la contracultura y el hippismo, le llevan a integrar todos sus intereses en un guión trufado de su sincretismo habitual en el que también tienen cabida sus propias neurosis y su biografía personal y familiar. (Moldes 2012:195)

Dieser Kontext ist ausschlaggebend für den Aspekt der Erleuchtung des *Topo* als zweiter Schwerpunkt der nachfolgenden Analyse. Schon die ersten Worte des obigen Zitats belegen die Parallelen zum Film: Die tiefen Kontraste der mexikanischen Landschaft gehen einher mit den Kontrasten der Emotionen des *Topo* und seinen Stadien der Erleuchtung. Die Meditation und den Schamanismus finden wir in der Höhlen-Sequenz wieder, wo auch die Wiedergeburt des *Topo* und die Bewusstseinsweiterung durch Drogen dargestellt werden. Es ist notwendig, dieses Verschmelzen der damaligen Lebenswelt Jodorowskys und der

⁸ Zitiert in Cousins, 2004:283-85, Originalzitat aus: Pasolini, P. (1989): *A future life*. Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini.

Dreharbeiten zu *El Topo* zu verstehen, um der Figurenanalyse des *Topo* gerecht zu werden. Gerade aufgrund der Realitätsnähe zu seiner eigenen Lebensgeschichte in *El Topo* versteht man beispielsweise das Mitwirken von Personen aus seinem Bekanntenkreis.

3.3 Technischer Kontext

El Topo wurde nach Aussagen Jodorowskys ohne Lizenz und ohne großes Budget gedreht⁹, hauptsächlich in der Wüste und am Tag, um Beleuchtungsmaterial und die damit verbundenen hohen Kosten einzusparen. Jodorowsky selbst übernahm die Hauptrolle, sein Sohn (Brontis Jodorowsky), Bekannte und gealterte Schauspieler übernahmen die restlichen Rollen. Außerdem filmte er viele Szenen an Drehorten, die zuvor bereits Sam Peckinpah für seinen Film *The Wild Bunch* (1969) verwendet hatte (vgl. Moldes 2012:196). Spezialeffekte oder trickreiche Montagen gab es schlichtweg keine, angeblich gab es nicht einmal einen Kran für diese Aufnahmen, wie Jodorowsky in einem (bereits in der Einleitung angeführten) Gespräch mit Sergio Leone andeutete.

Einige Vorteile des technologischen Wandels der damaligen Epoche konnte er aber nutzen. Cousins führt Beispiele dieses Fortschritts an: Kameras wurden viel leichter und konnten auf der Schulter des Kameramannes getragen werden, was zu einer erhöhten Standardposition der Einstellungen führte. Neue Möglichkeiten der Tonaufnahmen wurden entwickelt, sodass die Aufnahmegeräte nicht mehr per Kabel an die Kamera gebunden waren, was ebenfalls die Mobilität des Kameramanns begünstigte. (Cousins 2004:277)

Diese Funktion war in *El Topo* professionell besetzt: mit Rafael Corkidi, einem engen Freund Alejandro Jodorowskys. Oft beschrieben wurde Jodorowskys filmtechnisches Vorgehen, bei dem Corkidi die Kamera hielt und er selbst sich wiederum mit einem Gürtel an Corkidi festband, wodurch er seinen Freund und Kameramann bewegen konnte¹⁰ (vgl. auch Moldes 2012:210). Was Jodorowsky mit diesen Mitteln produzierte, ist im nächsten Teil dieser Arbeit zu sehen.

⁹ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

¹⁰ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

3.4 El Topo als Western und Anti-Western

„A bizarre, ultra-violent, allegorical Western“¹¹

„Spaghetti-Western mit krud-buñuelschen Untertönen“¹²

„[...] antes que nada, una historia de Oeste“¹³

„El Topo (1970) is a trippy surrealist Western.“¹⁴

„El Topo is not a western. It goes far beyond any western.“¹⁵

„[...] eine abend-überfüllende Gottsuche, als Sado-Western getarnt.“¹⁶

So vielfältig sind die Einschätzungen, die man nach wenigen Minuten Internetrecherche zu *El Topo* findet. Interessant ist folgende Zweiteilung: Nahezu alle Seiten, die in irgendeiner Form den Film zu beschreiben versuchen, wählen den Begriff *Western* zur Einordnung des Films. Man findet *El Topo* auch in *Das Western Lexikon*¹⁷ von Joe Hembus und zwar als „surrealistische[n] Western eines chilenischen Regisseurs [...] von seinen Anhängern als seelische Kneippkur gelobt, von den echten Surrealisten als individualistisch und reaktionär verdammt“ (Hembus 1976:191).

Eine sehr treffende Beschreibung des Films formuliert eine der größten Filmdatenbanken IMDb, in der sich folgender Satz findet: „A mysterious black-clad gunfighter wanders a mystical Western landscape encountering multiple bizarre characters.“¹⁸ Treffend ist sie deshalb, weil hier der Begriff des Western nicht als Genre verwendet wird, sondern die Landschaft und das Setting beschreibt. Diese Beobachtungen korrelieren stark mit den Ergebnissen dieser Arbeit, wie wir in der Analyse des Films sehen werden.

Im folgenden Kapitel werden deshalb die augenfälligsten Faktoren angeführt, die den Film zu einem Western machen, und daraufhin diejenigen, die ihn von diesem Genre abgrenzen. Begonnen wird dabei mit der Darstellung der Figur des Helden, danach wird sein Verhalten mit dem Typus des klassischen Westernhelden verglichen, daraufhin folgt die Diskussion genretypischer Kameraeinstellungen, bis zu guter Letzt aufgezählt wird, welche Elemente des Films doch nicht so richtig (oder nicht im Geringsten) in einen Western passen.

¹¹ https://www.rottentomatoes.com/m/el_topo, anonym

¹² Hobermann und Rosenbaum (1998:80)

¹³ González Martín (2011:50)

¹⁴ <https://ima.org.au/el-topo-and-the-holy-mountain-alejandro-jodorowsky/>, anonym

¹⁵ So erwähnt im offiziellen Trailer. <https://www.youtube.com/watch?v=17UJYDPexZ4>

¹⁶ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41533956.html>, Hans Georg Behr

¹⁷ Hembus, J. (1976). *Das Western Lexikon*. München: Carl Hanser, S. 191

¹⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0067866/>, anonym

3.4.1 Der Westernheld oder *Westerner*

Da in *El Topo* vor allem der Protagonist sofort an einen Western erinnert, soll folgendes Zitat von Grob und Kiefer über die Helden dieses Genres dieses Kapitel einleiten:

Die Männer des Western bewegen sich da – mit Revolver im Gürtel – auf Pferden durch weite, oft raue und kantige Landschaften, suchen an Flüssen nach einer Furt oder in den Bergen nach einem Pass oder ruhen am Lagerfeuer in der Prärie. Dann, auf Ranches oder Farmen oder in kleinen Städten, geraten sie in einen Konflikt und werden zum Handeln gezwungen – und gewinnen durch dieses Handeln zugleich ihre Identität und zeigen, wer und was sie im Innersten sind. Diese Westerner mögen dabei sterben oder schwer verwundet werden oder einfach weiterziehen, immer setzen ihre Taten ein Signal, das von Mut und Entschlossenheit kündigt; und von individueller Würde, die sie dem Wirrwarr aus Gier, Intrige und Gewalt, aus Geschäfts- und Machtinteressen entgegensetzen. (Grob und Kiefer 2003:12-13).

Für eine weitere Beschreibung des Helden zitieren die beiden Medienwissenschaftler Robert Wahrshow, der über dessen Typus sagt:

Er kann tadellos reiten, angesichts des Todes die Fassung bewahren und seine Pistole um den Bruchteil einer Sekunde schneller ziehen und besser damit treffen als irgendwer, dem er begegnen könnte. [...] Er kämpft nicht für den eigenen Vorteil und auch nicht für die Gerechtigkeit, sondern um darzutun, was er ist; und er muss in einer Welt leben, die solche Manifestationen gestattet. (Warshow 1958:271-72)

Eine ähnliche Beschreibung des typischen Westernhelden liefert Seeßlen. Er beschreibt den Cowboy folgendermaßen:

In sich vereint der Westerner auch alle Heldengestalten, die die Geschichte begleitet haben; von jedem mythischen Mann steckt etwas in ihm, Ahasver, Abraham, Moses, Herkules – er ist der Mensch, dem allzu oft Übermenschliches aufgegeben ist. Zugleich ist er aber auch ein normaler Mensch, jemand, der nichts Besonderes sein will, der lebt wie die anderen, nur gefährlicher und glanzvoller. Der Western-Held ist im Allgemeinen ein Held, der keinen Führungsanspruch erhebt; schon deshalb sind wir eher bereit, seine Gewalt zu akzeptieren als etwa die eines militärischen Führers. (Seeßlen 2011:17-8)



Abb. 3: Der *Topo*, mit Revolver und Patronengurt, während eines Duells, dreht seinem Gegner den Rücken zu... [00:27:34]



Abb. 4: ... und schießt immer noch schneller als sein Kontrahent. [00:27:36]

El Topos Aussehen, sein Revolver, sein Pferd und seine ernste Mimik lassen die ZuschauerInnen also zu Recht sofort an einen Western denken. Durchsucht man den Film bzw. den Protagonisten nach weiteren typischen Merkmalen des Westerns, so wird man schon sehr früh fündig. Bei genauerer Analyse ist *El Topo* viel öfter ein Western, als man es zunächst den Anschein hatte.

Denn nicht nur das Aussehen des Protagonisten, sondern auch sein Verhalten sowie bestimmte Motive der Handlung korrelieren mit den Mustern des Western. Der Alltag des Helden an der Grenze zur Wildnis, Verfolgungsjagten zu Pferde, eine fremde, faszinierende Frau, das *shoot-out* im Showdown und der selbstverständliche Umgang mit der Waffe - die zentralen Motive und Standards des Genres sind fast zur Gänze vertreten. (vgl. Grob und Kiefer 2003:28)



Abb. 5: Schon in der ersten Sequenz des Films erscheint El Topo mit Hut, Revolver, das Pferd am rechten Bildrand. Die Nacktheit des Sohnes und der Teddybär sind genrefremde Elemente. [00:01:04]



Abb. 6: Cowboys in der „kargen Wildnis“ [00:10:08]

Am Anfang der Geschichte wissen wir wenig über den Helden des Films, außer, dass er optisch den Westernklischees entspricht. Was nun sein Wesen betrifft und wie er konzipiert sein müsste, um tatsächlich ein Westernheld zu sein, darüber gibt ein weiteres Zitat von Grob und Kiefer Aufschluss:

Der klassische Westerner ist häufig einsam, ein *Loner*, er ist introvertiert und wortkarg, physisch höchst agil und gewandt, klug, aber kaum reflektierend. Er ist häufig ein Mann ohne Frau, was sich aber ändern kann, wenn er einer begegnet, die ihn fasziniert oder überrascht, [...]. (Grob und Kiefer 2003:18)

Topo ist am Anfang des Filmes mit seinem Sohn unterwegs. Obwohl der Sohn keine Angst vor seinem Vater zu haben scheint, können, in Ermangelung an Konversation, wenige Schlüsse bezüglich ihrer Beziehung zueinander gezogen werden. Phasenweise entsteht der Eindruck, dass *Topo* seinen Sohn lediglich ab und zu als Helfer benötigt, väterliche Gefühle schreibt man ihm keine zu. Diese Vermutung wird bestätigt, wenn El Topo seinen Sohn zurücklässt und stattdessen eine Frau, die er gerade gerettet hat, mit auf seinen Weg nimmt. Sie nimmt nun den Platz auf dem Pferd ein, der davor für den Sohn bestimmt war.



Abb. 7: Der Sohn versucht, die Frau von seinem Vater wegzudrängen... [00:30:27]



Abb. 8: ...und wird dennoch zurückgelassen, die ihn faszinierende Frau darf ihn begleiten. [00:31:11]

Nach dem Verstoß seines Sohnes zieht der *Topo* mit der Frau namens Mara weiter in die Wüste, wobei zunächst nicht ganz klar, wohin die Reise gehen soll und welche ihre Pläne sind. Irgendwie verloren ziehen die beiden durch die Wüste, und zu allererst müssen sie lernen, in diesem Ambiente zu überleben. Bezüglich der Mission eines Westernhelden schreiben Grob und Kiefer:

Der Westerner ist eine in der historischen Ära des *Wild West* entwickelte, amerikanische Form der Männlichkeit. Als Hunter (Trapper und Jäger) oder als einsamer Waldläufer und Indianerkämpfer (Scout), als herumziehender Revolvermann (Gunfighter) oder später als Ordnungshüter (Sheriff oder Marshal) oder als Kopfgeldjäger (Bounty Hunter). Männer ziehen los, auf der Suche nach Abenteuern, nach Gelegenheiten, sich zu bewähren. (Grob und Kiefer 2003:16)

Weiter schreiben sie:

Helden im Western sind stets Suchende, Jagende oder Gejagte. Die Bewegung durch die Landschaft zu Pferd akzentuiert dabei [...] das Elementare der Natur. (Grob und Kiefer 2003:19).

Suchender ist El Topo ab dem Zeitpunkt, an dem er mit Mara seinen Sohn verlässt, um mit ihr in die Wüste zu reiten. Dort kann er außerdem seine Männlichkeit dadurch beweisen, dass er das Überleben der beiden sichert. Er zieht also mit Mara durch die Wildnis, ohne dass wir als ZuschauerInnen ahnen können, wonach sie suchen.

Nach einer ungewissen Zeit in der Wüste, in der Mara, die aufgrund der *Loner*-Manier des Protagonisten wenig Beachtung von ihm bekommt, sagt sie zu *Topo*, sie könne ihn nur lieben, wenn er die vier großen Revolverhelden besiegt und wenn sie weiß, dass er der Beste ist.



Abb. 9: Mara erklärt El Topo seine Mission
[00:36:47]



Abb. 10: spiralenförmig werden sie die Wüste durchforsten
[00:36:52]

Im Auftrag Maras wird der *Topo* nun, wie in den obigen Zitaten von Grob und Kiefer angeführt, nicht nur zum Suchenden, sondern ebenfalls zum Revolvermann, der eine gefährliche Mission verfolgt, um sich zu bewähren.

Auf dieser Mission trifft der *Topo* nacheinander auf die vier Meister der Wüste. Auf dieser Reise wird dem Zuschauer ein genauerer Einblick in die Persönlichkeit des Protagonisten ermöglicht, die sich jedoch von der eines klassischen Westernhelden unterscheidet. Bevor Beispiele angeführt werden, muss auf die Begriffe Gesetz, Moral, Ehre sowie Recht und Ordnung eingegangen werden.

Ehre und Gesetz sind elementare Motive im Westerngenre André Bazin stellt die Gesetzestreue der Westernhelden mit den Gesetzlosen des Genres in Verbindung: „*Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales.*“ (Bazin 2006:250). Dazu passend formulieren Grob und Kiefer einen „Kodex der Westerner“, der sich auf die „ungeschriebenen Gesetze und Werte von Freundschaft und Ehre“ beruft, und zu dem auch gehört, dass der Held, an irgendeinem Punkt der Geschichte, gegen seine eigene Überzeugung handeln muss, um sich selbst treu zu bleiben. Schließlich wird der Begriff der Autonomie des Helden aufgegriffen. Einer muss für das Wohl der Gemeinschaft für Recht und Ordnung sorgen und somit erste Momente der Zivilisation ermöglichen (Grob und Kiefer 2006:29-30). Zusammenfassend beschreibt Bazin nicht nur den Helden sondern den Western an sich als episch, „*por la escala sobrehumana de sus héroes; por la grandeza legendaria de sus proezas.*““ (Bazin 2006:252).

In der Geschichte des *Topo* ergibt sich, auf der Suche nach einem Ehrenkodex, dem Gefühl für Recht und Ordnung und großen Taten, eine interessante Gegebenheit, die im Folgenden aufgezeigt wird. Nachdem er (in der Tat ehrenhaft) die Frau aus den Fängen des Colonel gerettet hat, danach allerdings seinen Sohn bei fremden Mönchen und obendrein für eine fremde Frau zurückgelassen hat, fällt es dem Publikum schwer, dem schwarzen Revolvermann ausschließlich ehrenvolles Verhalten zuzuschreiben. Dies soll sich durch seine Art, die vier Meister zu konfrontieren, noch verstärken. Denn ausschließlich durch List und – im Vergleich zu dem der Meister – unehrenhaftes Verhalten gelingt es ihm, diese zu besiegen. So überlistet er den ersten Meister, einen blinden Spirituellen, indem er am Schauplatz des Duells ein Loch in den Boden gräbt, in welches dieser kurz vor seinem Griff zur Waffe fällt und sogleich von *Topo* erschossen wird.

Der zweite Meister, den eine starke Bindung zu seiner anwesenden und wahrsagenden Mutter auszeichnet, kann er besiegen, weil er Scherben vor den Stuhl der Mutter platziert, in die diese sogleich tritt. Während sich der zweite Meister um die verwundete Mutter sorgt, hält im unser „Held“ von hinten den Revolver ins Genick und drückt ab.

Der dritte Meister wird ebenfalls überlistet: Durch seine extrem genaue Schusstechnik trifft dieser immer das Herz seiner Kontrahenten, weshalb er nur eine Kugel pro Duell benötigt. Mit diesem Wissen schützt *Topo* sein Herz mit einer Kupferschale, die er zuvor vom zweiten Meister als Geschenk bekommen hatte. Dadurch bleibt der erste und einzige Schuss des Meisters wirkungslos (wenngleich es sich *Topo* nicht nehmen lässt, theatralisch zu Boden zu gehen, um den Eindruck einer Niederlage zu erwecken). Den nun unbewaffneten dritten Meister kann er leicht besiegen. Nach dem Schuss und der Aufklärung seines Tricks spricht er den wahrscheinlich schon toten Meister an und äußert den für einen fehlerlosen Revolverhelden fragwürdigen Satz: „*demasiada perfección es un error!*“.

Beim vierten Meister scheint das Duell aussichtslos für *Topo*, da dieser zu schnell für seine Fäuste ist und – mittels seines Schmetterlingsnetzes – alle Kugeln des Revolvers seines Gegners abwehrt. Um ihm allerdings zu zeigen, wie wenig es ihm bedeutet, zu gewinnen, erschießt sich der vierte Meister kurz darauf selbst und nur *Topo* bleibt als Revolverheld übrig.

Zu Recht kann man nun fragen: Wie ehrenhaft ist es, ein Loch zu graben, in das der blinde Kontrahent natürlich fällt? Welcher Cowboy, der sich an einen Kodex hält, erschießt jemanden von hinten? Und einen wehrlosen Gegner, der keine Patronen mehr im Revolver hat, mit einem Grinsen im Gesicht zu erschießen erinnert auch eher an Bösewichte als an Helden, genauso wie einen freundlichen Mann nicht vom Selbstmord abzuhalten. Grob und Kiefer geben unserem Helden noch ein wenig Hoffnung, indem sie schreiben: „Die Helden im Western werden in der Fremde häufig hineingezogen in für sie undurchsichtige Machenschaften, behalten aber dennoch ihre eigene Würde oder nutzen ihre ganz eigenen Fähigkeiten, sich listig gegen alle Anfeindungen zu wehren.“ (Grob und Kiefer, 2006:20). Eine unserem Helden wohlgesonnene Analyse seines Verhaltens wäre also die, dass er die schier unüberwindbare Aufgabe, alle vier großen Meister zu besiegen, mittels seines Intellekts und spezieller Fähigkeiten bewältigt. Betrachten wir aber, welche Auswirkungen seine Taten im weiteren Verlauf des Films auf ihn selbst haben, wird schnell klar, dass *Topo* tatsächlich falsch, unehrlich und unmoralisch gehandelt hat. Es kommt nämlich dazu, dass er sofort nachdem er den vierten Meister „besiegt“ hat, nahezu wahnsinnig wird, als ihm seine Taten bewusst werden. Dies geht so weit, dass er fast handgreiflich wird, als Mara ihn mit den Worten tröstet: „*Ganaste. Ganaste! Tú eres El Mejor.*“



Abb. 11: Der Beste zu sein bedeutet dem *Topo* nichts mehr. [01:08:34]

Schlussendlich findet er sich auf einer langen, alten Brücke wieder, in einer Art Trancezustand. Dort wird er zu seinem vermeintlich letzten Duell aufgefordert, doch er verweigert die Waffe und lässt seine Widersacherin, in der Pose des Jesus am Kreuz, ohne Widerstand auf ihn schießen. Wie erwähnt, zeichnen das Handeln für die Gemeinschaft und das Ziel, für Recht und Ordnung zu sorgen einen Helden im Western aus. Ist die Befreiung

der Welt von sich selbst, der eine Bedrohung für seine Mitmenschen darstellt, somit tatsächlich – nach Maras Rettung – die zweite tatsächlich große Tat, die *Topo* vollbringt?

Diese Frage ist schwer zu beantworten, doch der weitere Verlauf des Films deutet dies an. Nach seinem vermeintlichen Tod auf der Brücke wird El Topo von einer Gruppe von Menschen mit verschiedenen körperlichen Beeinträchtigungen gerettet und danach für eine unbestimmte Zeit in deren Lebensraum als Gott verehrt. Als er erwacht, ist von dem alten Erscheinungsbild des Cowboys nichts mehr übrig, seine Taten jedoch werden größer, heldenhafter und aufopfernder.



Abb. 12: Der *Topo* nach dessen „Auferstehung“ [01:14:00]

Als nun mittelloser Mann erklärt er es zu seiner Mission, seine Retter zu befreien. Dazu muss er betteln und schufeln, den Spott der Bewohner der Stadt ertragen und Erniedrigungen hinnehmen. Dennoch behält er sein Ziel im Auge und rettet die Höhlenbewohner.



Abb. 13: Mit seiner Geliebten zieht er durch die Stadt, um Geld für die Rettung der Höhlenbewohner zu sammeln. [01:30:39]

Von Grob und Kiefer haben wir weiter oben erfahren, dass Westernhelden ihre eigenen Fähigkeiten und auch List dazu benutzen können, Herausforderungen zu meistern, egal wie aussichtslos die Lage scheint. Doch gibt es eine zweite Möglichkeit des Schicksals der Westernhelden:

„Oder [die Helden im Western] werden durch die Ablehnung und den Hass, auf den sie stoßen, so tief verletzt, dass ihnen nur ihr heiliger Zorn noch bleibt, der sie anspornt, dem wilden, oft auch gesetzlosen Tun die eigene Moral, eine Art zivilisatorischer Integrität entgegenzusetzen.“ (Grob und Kiefer 2003:20)

Und genau das passiert am Ende des Films. *Topo* hat scheinbar sein Ziel erreicht, seine Retter aus der Höhle befreit, einem *Happy Ending* stünde nun nichts mehr im Wege. Allerdings ist der Zeitpunkt der Rettung zu früh eingetroffen, die Bewohner der korrupten Westernstadt sind noch nicht bereit für solch eine Veränderung. Sie erschießen jeden einzelnen der Retter des *Topo* und geben so den Anstoß für das apokalyptische Ende des Films. Im „heiligen Zorn“ (Grob und Kiefer, op. cit.) wird *Topo* unverwundbar, und rächt seine Freunde mit dem Schrotgewehr, sodass Leute entweder sterben oder fliehen müssen.



Abb. 14: Schüsse können den *Topo* nun nicht mehr aufhalten [1:54:40]



Abb. 15: In Rage erschießt er jeden, der ihm zu Gesicht kommt. [01:54:55]

Ganz ohne *Happy Ending*, mit einer Einsicht, die viele Interpretationen zulässt, begeht unser Held Selbstmord durch Verbrennen, inmitten der Westernstadt. Sein großmütiges, ehrenvolles Handeln blieb wirkungslos.

Eindrucksvoll wurde hier eine merkwürdige Formel gezeigt: Am Anfang des Filmes ist El Topo seiner äußerlichen Erscheinung nach ein lupenreiner Westernheld, mit Patronengurt und Cowboystiefeln, mit dem Revolver offen am Gürtel hängend, ein schwarzes Pferd reitend und schneller schießend als all seine Kontrahenten, der jedoch ausschließlich durch List, Glück und zutiefst unmoralisches Handeln seine Herausforderungen bewältigt. Doch je mehr sich El Topo optisch von einer Westernfigur distanziert, desto eher folgt sein Verhalten dem sogenannten Ehrenkodex, der für den Westerner so unabdinglich ist, seine Taten werden edler, und er empfindet tiefes Mitgefühl für die Gemeinschaft.

Im nächsten Abschnitt werde ich mich von den Figuren des Films und deren Handeln abwenden und mich der Arbeit des Regisseurs bzw. des Kameramanns widmen.

3.4.2 Genretypische Einstellungen

Wieder ziehen wir André Bazin heran, der die Kamera mit der Persönlichkeit des Westernhelden in Verbindung bringt:

Al carácter de los héroes corresponde un estilo de la puesta en escena en el que la trasposición épica aparece ya gracias a la composición de la imagen, con su predilección por los amplios horizontes, en donde los grandes planos de conjunto recuerdan siempre el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. El western ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al travelling y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio. (Bazin 2006:252)

Schenkt man Jodorowskys Aussage, dass es kaum Zooms oder Nahaufnahmen in *El Topo* gäbe¹⁹, glauben, ist der Film bezüglich der Einstellungsgrößen ein echter Western. Dass er allerdings voll von Nahaufnahmen ist, kann leicht nachgewiesen werden²⁰, was nicht nur eine von der Norm der Western abweichende Bildkomposition bedeutet, sondern ein weiteres Mal Jodorowsky als *unreliable narrator* entlarvt.

¹⁹ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „Es el único, casi, zoom de la película.“ Und „en la película hay un solo *close-up*.“

²⁰ Beispiele für beide Techniken sind im Anhang dieser Arbeit angeführt.

Trotz alledem finden wir im Film auch genau solche Einstellungen, welche die von Bazin beschriebene Weite des Raums darstellen, ob als Panorama-Shot oder mittels Kameraschwenk.



Abb. 16 und 17: Einer der nach Bazin beliebten Schwenks [00:08:32 – 00:08:35]



Abb. 18 und 19: Die „Weite des Raums“ mittels Zoom-Out dargestellt [00:08:42 – 00:08:49]

El Topo enthält in seinem ersten Drittel zahlreiche Verweise auf andere Western und benützt eine große Anzahl genretypischer Motive und Einstellungen. Zu *The Good, the Bad and the Ugly* lassen sich eindeutige Parallelen zeigen, die vom Regisseur auch so beabsichtigt waren. Vor allem die Sequenz des Colonel veranschaulicht, wie stark Jodorowsky hier mit den Mitteln des Western arbeitet.

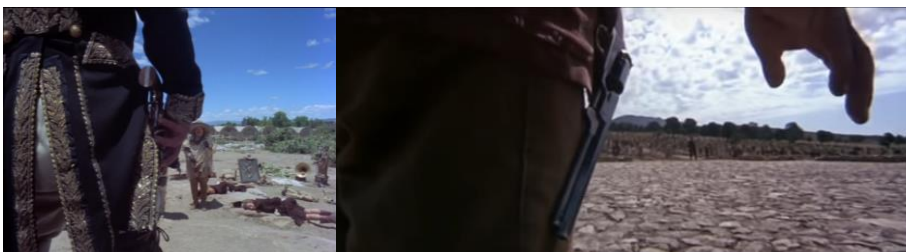


Abb. 20 und 21: Griff zur Waffe in *El Topo* (links) [00:21:26] und in *The Good, the Bad and the Ugly* (rechts)



Abb 22 und 23: Duellszenen in El Topo (links) [00:27:03] und *The Good, the Bad and the Ugly* (rechts)



Abb. 24 und 25: Der *Topo* erschießt zwei Cowboys, bevor diese ihre Waffen ziehen können. [00:11:40 und 00:11:44]

Zwar liegt der Colonel am Anfang der Sequenz noch nur in seiner roten Unterhose auf seinem Bett, woraufhin er von einer Frau bekleidet wird und nicht sonderlich bedrohlich wirkt, doch diese Darstellung ändert sich schnell. Ist er erst einmal in seiner Uniform, entwickelt er sich zu einer mächtigeren Figur. Nach der Ankleidung tritt er in voller Uniform und bewaffnet aus seiner Bleibe und von dem harmlosen Mann ist (was die äußere Erscheinung betrifft) keine Spur mehr übrig. Um diesen Effekt zu verstärken, wird er auch aus der Froschperspektive (*contrapicado*) gezeigt (vgl. Schleicher und Urban 2005:22).



Abb. 26: Der nun mächtige Colonel aus *El Topo* [00:21:17] Abb. 27: Einstellung aus *Once upon a time in the West*

An diese Einstellung knüpft eine weitere, in der Jodorowsky wieder mit Klischees spielt. Obwohl Jodorowsky selber beschreibt, dass er sich oft nicht an Merkmale des Western als Film hält (und beispielsweise die Cowboys merkwürdig bekleidet)²¹, gibt es viele Einstellungen, die klassische²² Western-Merkmale enthalten. In einer gelungenen Hommage an andere Westernfilme zeigt er die Gefolgsleute des Colonel durch dessen Beine gefilmt. Diese Einstellung kommt eigentlich überraschend und spielt humorvoll mit dem Westerngenre und dem Filmverständnis des Publikums. Zum Einsatz von Humor in Western (als Beispiel wählte er *Seven Men from Now* aus) (1956) schreibt Bazin:

Doch was am bewundernswürdigsten ist: Der Humor wirkt der Emotion kaum entgegen und noch weniger dem Respekt. Er hat nichts Parodistisches. Er zeigt lediglich, wie sehr sich der Regisseur der Mechanismen bewusst ist, die er in Gang setzt, doch es ist nichts Verächtliches oder Herablassendes daran. Der Humor stammt nicht aus einem Überlegenheitsgefühl, sondern im Gegenteil aus einem Überschwang an Bewunderung. (Bazin 2005:282-84.)

Jodorowsky zählt natürlich nicht zu den großen Western-Regisseuren der Kinogeschichte, doch solche Einstellungen geben dennoch Grund zur Annahme, dass seine Detailverliebtheit, die sich in vielen Aufnahmen klar erkennen lässt, aus einer ähnlichen Bewunderung für das Genre entsteht, wie Bazin sie für Budd Boetticher (Regisseur von *Seven men from now*) annimmt, und dass Jodorowsky sich der eingesetzten Mechanismen bewusst war (was auch die Aussagen im Audiokommentar belegen).



Abb. 28: Klassische Western-Einstellung in *El Topo*, weitere Hommage an *Once Upon a Time in the West* [00:21:35]

Bis hierhin wurde *El Topo* als Western besprochen. Was den ersten Teil des Films ausmacht, ist die andauernde Vermischung der Westernelemente mit western-fremden Elementen. In der

²¹ „Es una chaqueta de opera de mujer que lleva él en la espalda, ves tu?“ Jodorowsky im Audiokommentar zu *El Topo*.

²² Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo* „Quise hacer esta toma clásica.“

folgenden Abbildung sieht man eine klare *shoot-out* Szene, jedoch ist der Kontrahent ein halbnackter blinder Spiritueller.



Abb. 29: Der erste Meister in *El Topo* – ein blinder Spiritueller [00:42:47]

Wie im folgenden Abschnitt erklärt werden wird, sind die genrefremden Elemente zahlreich. Die anschaulichsten Beispiele werden aufgezeigt und behandeln hauptsächlich die Kontrahenten des Topo.

3.4.3 Von Luftballons, Schmetterlingsnetzen und Schamanen

Dass die durchaus klassische Westernfigur des Topo nicht zu der Welt passt, in der er sich bewegt, wird vor allem durch seine Gegner deutlich. Chronologisch gesehen sind dies verschiedene Cowboys, der Colonel, die Diener des ersten Meisters als „John Wayne“ und die vier Meister.

Die offensichtlichen Abweichungen in seinem Film von den klassischen Westernfiguren, den Cowboys, erklärt Alejandro Jodorowsky selbst im Audiokommentar zu *El Topo*:

Yo nací en Tocopilla [...], viví allí hasta los diez años... y una vez por semana asistía al cine, y en el cine había los seriales, cada domingo veía un capítulo. Y ahí conocí el Zorro, conocí el Crótalo, y había seriales de cowboys. Para mí los cowboys no eran norteamericanos, qué sabía yo de Norteamérica? Para mí el mundo era Tocopilla. Y las películas se mezclaban, llegaba Frankenstein, La guerra de los mundos, los cowboys. Y para mí los cowboys vivían en un país encantado, mágico, como el mundo de las hadas, entiendes?²³

Geht man chronologisch vor, ist die erste Szene, die den Zuschauer verwirrt, die mit einem Cowboy, der sich als Schuh-Fetischist präsentiert. Angeblich als Anlehnung an Buñuel²⁴, lässt

²³ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

²⁴ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „Si tu me dices dónde vengo te diga que vengo de Buñuel porque Buñuel tenía un fetichismo surrealista por los zapatos de mujer. Entonces yo lo exageré esto y lo hago chupar un zapato, ves tu? “

Jodorowsky diesen doch sehr prototypischen Cowboy an verschiedensten Damenschuhen lecken und mit ihnen Schussübungen durchführen, bis er sie – einen nach dem anderen – in die Schlucht wirft. Hier wird den ZuschauerInnen bewusst, dass sie keinen klassischen Western sehen.



Abb. 30: Der Cowboy als Schuhfetischist (Hommage an Buñuel). [00:06:28]

Ein weiterer Cowboy hat zwar einen Patronengurt, jedoch trägt er ihn um den Kopf. Bekleidet ist er mit einem Opernkostüm für Frauen, den Revolver trägt er dennoch offen am Gürtel.



Abb. 31: Cowboy mit Patronengurt um den Kopf. Seine Gedanken kreisen um die Patronen und die Gewalt.²⁵ [00:08:22]

Ein besonderer Moment ist der, als das erste Duell des Films kurz bevor steht. Durch die weite Landschaft reitend, werden *Topo* und sein Sohn von drei Cowboys gesichtet. Die Ringe an *Topos* Fingern haben ihr Interesse geweckt. Lachend verfolgen sie ihn zu Pferd und er erkennt, dass er nicht davonreiten kann. Es wird zum Kampf kommen. Auf einem Platz, umrundet von Ziegen und Felsen, nehmen die Kontrahenten ihre Positionen ein. Noch immer auf ihren Pferden sitzend, positionieren sich die drei Cowboys auf der einen Seite, *Topo* und

²⁵ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „En lugar de pensamientos tienen balas.“

sein Sohn (den er auf den geschützten Platz hinter sich gehoben hat) auf der anderen. Noch greift niemand zu den Waffen, aber jederzeit kann es zum Schussgefecht kommen. Allerdings passiert etwas anderes: der Cowboy in der Mitte gibt seinem linken Nachbarn einen Luftballon, den dieser sogleich auch aufbläst. Der Luftballon wird zwischen die Kontrahenten gelegt, durch das Aufsetzen am steinigen Boden bekommt er ein kleines Loch, und Luft tritt aus ihm. Dadurch entsteht ein Ton, und sobald dieser nicht mehr zu hören ist, dürfen die Revolvermänner ziehen.



Abb. 32: Drei Cowboys blasen einen Luftballon auf. [00:10:45]

Zu dieser merkwürdigen Variation des Duells sagt Jodorowsky, dass es für ihn die Unterscheidung zwischen komisch und tragisch nicht gibt. Diese erste Duellszene kann sehr komisch, aber gleichzeitig auch tragisch gesehen werden. Er hat hier versucht, mit allen Genres (Komödie, Tragödie, Drama, etc.) zu brechen.²⁶

Auch bei der Vorstellung der Figur des Colonel bricht Jodorowsky mit Konventionen. Er zeigt ihn halbnackt beim Ankleiden. Durch den harten Umgangston, mit dem er Mara Befehle gibt, entwickelt sich beim Betrachter schon eine starke Antipathie zu der Figur, das Bild eines „bösen“ Charakters entsteht.

²⁶ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*



Abb. 33: Mara hilft dem hier noch harmlosen und schwachen Mann aus dem Bett. [00:19:38]

Nachdem der Colonel gerade dabei ist, Mara seinen Dienern zur Befriedigung ihrer Gelüste zu überlassen, erscheint *Topo* zur Rettung. Es kommt zum nächsten Duell, zwischen dem ihm und dem Colonel. Der Held besiegt den Colonel nicht nur, sondern er verspottet ihn obendrein, indem er ihm seine falschen Haare vom Kopf schießt.



Abb. 34: *Topo* schießt dem Colonel das Toupet vom Kopf. [00:27:43]

Nachdem der Colonel besiegt ist, trifft *Topo* auf den nächsten kuriosen Kontrahenten. Bevor er den ersten Meister in dessen Turm aufsuchen darf, wird er von zwei Menschen bedroht, die beide an ihren Gliedmaßen amputiert sind. Einer hat keine Arme, der andere keine Beine. Sie sind aneinandergebunden und können so ihre individuellen körperlichen Einschränkungen ausgleichen. Jodorowsky wollte durch ihren Kleidungsstil an John Wayne erinnern.²⁷

²⁷ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar in *El Topo*: „Copí el traje de John Wayne.“



Abb. 35: „Dije: dos lisiados hacen un John Wayne“²⁸ [00:37:49]

Der erste Meister ist eine Art blinder Spiritueller. Er sagt zu *Topo*, dass er nicht versucht zu gewinnen, sondern seine Sache so gut er kann zu machen.²⁹



Abb. 36: „Ya casi no sangro.“ [00:40:17]

Nachdem der erste Meister von seinen eigenen Dienern auf sich schießen lässt, zeigt er *Topo* seine Wunde. Er blutet fast nicht mehr, da er den Kugeln keinen Widerstand bietet, sondern sie einfach durch seinen Körper hindurch treten lässt. Solche Motive der Spiritualität und Esoterik bleiben unerwähnt in der Liste der klassischen Narrative des Westerngenres (Grob und Kiefer 2006:22-28).

Der zweite Meister ist der Sohn einer Frau, die eine Art Orakel ist. In dieser Sequenz sind die Unterschiede zum Western vor allem in den Requisiten zu finden.

²⁸ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

²⁹ Primer Maestro in *El Topo*: „No trato de ganar, sino de alcanzar el dominio perfecto.“



Abb. 37: Der zweite Meister [00:49:06]

Der zweite Meister und dessen Mutter sind, nach Jodorowsky, in ihrer Erscheinung an Sinti und Roma angelehnt³⁰. Den Großteil der Sequenz sitzt die Mutter in einem Stuhl, neben ihr steht ein kleiner Tisch. In einer sehr kurzen Einstellung sind die Tarotkarten darauf zu erkennen, die natürlich ebenso fremd im Westerngenre sind wie Sinti und Roma per se.



Abb. 38: Mutter und Sohn mit *Topo*. Am Tisch der Mutter liegen Tarotkarten. [00:54:10]

Beim dritten Meister sind es die Musikinstrumente, die den Unterschied ausmachen. Er lernt dem *Topo* durch die Musik kennen, indem er ein Streichinstrument spielt und der *Topo* die Flöte.

³⁰ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „Es también un poco como los gitanos.“



Abb. 39: Die zwei Feinde musizieren gemeinsam. [00:58:49]

Am eindrucksvollsten bezüglich des Kontrastes zum klassischen Western präsentiert sich allerdings der vierte Meister. Er kämpft gegen den *Topo* bewaffnet mit einem Schmetterlingsnetz. Er besitzt sonst nichts mehr.



Abb. 40: Der vierte Meister [01:05:23]

Das Kino Jodorowskys ist ein Kino der Bilder. Die Liste an Kuriosum und an dem Western fremden Elementen ist lang. So könnte an dieser Stelle noch von Plattenspielern und Grammophonen, von homosexuellen Cowboys, die blonde Mönche verführen, von Löwen, von Frauen, die Vogelschreie ausstoßen und von den Wundern, die der *Topo* in der Wüste vollbringt, geschrieben werden. All dies würde bezüglich der Bilder von Bedeutung sein. Allerdings ist die Abwesenheit bestimmter Elemente der ausschlaggebende Faktor, warum *El Topo* eigentlich kein Western ist.

3.4.4 Go West

Es muss also noch auf den größten Unterschied zwischen *El Topo* und klassischen Western hingewiesen werden, der ganz klar die vordergründige Handlung und deren Setting betrifft.

Nach Hembus sind Western Geschichten über Konflikte an der Grenze Amerikas. Dabei ist nicht unbedingt eine Grenze gemeint, die Territorien oder Staaten definiert. Alle möglichen

Grenzen können im Western eine Rolle spielen, die Büffel-Grenze oder Gold-Grenze, die Eisenbahngrenze oder die Öl-Grenze (vgl. Hembus 1976:8).

Hemburs bezeichnet die Grenze als „de[n] Ort, den man einem anderen wegnimmt.“ So nimmt der Pionier das Land als erstes den Ureinwohnern weg, woraufhin es ihm später wieder von Banken, Juristen, Eisenbahngesellschaften oder Viehbaronen geraubt wird. (Hembus 1976:9).

David Carter drückt dies mit anderen Worten aus:

[...] the main characteristics of a western: stories of rugged people in harsh terrains, attempting to settle and civilise the western territories of America; their conflicts with the Native Americans known as Indians; their struggles to establish law and order; [...] (Carter 2008:11).

Obwohl das optische Setting, wie bereits beschrieben, mit den Wüsten, den Weiten, den rauen Klippen, der Westernstadt und den Männern in Stiefeln und Hüten zweifellos westerntauglich ist, vermisst man sozusagen den Stoff, aus dem Western eigentlich gestrickt sind: Keine „Indianer“³¹, keine Eisenbahngesellschaften, keine Viehbarone. Wir sehen keinen nach Recht und Ordnung strebenden Sheriff (nur einen homosexuellen, Wein trinkenden). Kein Gebiet soll zurückerobert und umzäunt, kein Vieh geraubt oder zurückgebracht werden: Der *Topo* ist nur einmal auf einer Farm, wenn man das eingezäunte Stück Wüste des dritten Meisters mit dessen an die hundert Hasen so nennen will.

Die Geschichte dieses Films ist nämlich eine andere. Der *Topo* ist am Anfang ein wie ein Cowboy gekleideter Mann, der einen selbstverständlichen Umgang mit seiner Waffe pflegt, ein Pferd reitet, eine Frau rettet, und so weiter. Er tut dies jedoch, wie wir nun sehen werden, um zu sich selbst zu finden. Er befindet sich auf seiner Suche nach Erleuchtung, die im nächsten Schritt behandelt wird.

3.5 Auf der Suche nach sich selbst – der Weg zur Erleuchtung

Wird man gefragt, worum es in *El Topo* geht, ist dies nicht leicht zu beantworten, und der Versuch einer Antwort nimmt schon etwas Zeit in Anspruch. Der erste Teil dieser Analyse wäre sogleich ein möglicher Ansatz bei der Beantwortung ebendieser Frage, nämlich den Film als eine Art Western zu beschreiben. Nicht so offensichtlich, allerdings viel wichtiger,

³¹ Im Sinne der Ureinwohner Amerikas

ist ein anderer Aspekt des Films, der sich durch den ganzen Film zieht, jedoch im zweiten Teil viel deutlicher zum Vorschein kommt als im ersten: Der Film behandelt den Weg der Hauptfigur zur Erleuchtung. Und wie sich in dieser Arbeit noch herausstellen wird, ist *El Topo* nicht der einzige Film Jodorowskys mit dieser zentralen Thematik, die nicht nur die Hauptfigur, sondern immer auch das Leben des Regisseurs betrifft.

Moldes beschreibt die Quintessenz der frühen Filme Jodorowskys in einem Satz: „La historia que nos cuenta *El Topo* es, como casi todo el cine de Jodorowsky, la historia de una toma de conciencia.“ (Moldes 2012:213)

Diese *toma de conciencia*, also ein Bewusstwerdungsprozess, stellt somit den roten Faden dar, der die beiden Teile in *El Topo* verbindet. Wenn am Ende des ersten Teiles der Revolverheld *Topo* (fast) stirbt und in der Höhle der Missgebildeten als neuer Mensch erwacht, dann ist dies ein Schritt der Bewusstwerdung im Leben der Hauptfigur.

Der Film ist lang, somit ist es die Reise des Helden ebenfalls. Die physische Reise ist mit der „Reise zum wahren Ich“ untrennbar verbunden (Moldes 2012:213)³². In diesem zweiten Teil der Analyse werden die Schlüsselszenen aufgezeigt und beschrieben, an denen man diese Reise des *Topo* erkennt. Sie fängt bei ihm als Westernhelden an, zeigt einen gewaltreichen Konflikt mit seinem Vater auf, geht kurz auf die Lehren der vier Meister ein, behandelt die Auferstehung/Wiedergeburt des *Topo* als neuer Mensch in der Höhle und endet mit seinem Verbrennungstod als Erleuchteter.

Dabei soll hier angemerkt werden, dass eine Beschreibung der wichtigsten Szenen dieses Abschnittes einer Inhaltsanalyse des Filmes gleichen würde. Es werden deshalb die Szenen angeführt, die Teile des Lebens Jodorowskys widerspiegeln, um die Parallelen zwischen Figur und Darsteller aufzuzeigen.

3.5.1 Die Kastration des Colonel

Die Hauptfigur, ausreichend als Westernheld beschrieben, wird in ein Abenteuer verstrickt und muss schon sehr früh eine Frau aus den Fängen eines Schurken befreien. Diese Figur ist der Colonel, ein machtsüchtiger Mann mit treuen Untergebenen.

³² „El viaje físico es también, siempre, un viaje espiritual.“



Abb. 41: Der Colonel [00:26:22]

Bezüglich dieser Szene, in der der *Topo* diesen Mann angreift, erklärt Alejandro Jodorowsky im Audiokommentar: „*El Topo tiene que tener un problema con su padre. Éste es el padre del topo, en forma metafórica, no? El enfrenta a su padre.*“ Weiter erklärt er, dass der Hass, den der *Topo* gegenüber seinem eigenen Sohn verspürt, seinen Ursprung im Hass auf den eigenen mächtigen Vater, *el padre podoroso*, hat. Anschließend meint der Regisseur noch: „*En un momento el hijo tiene que matar al padre podoroso, castrarlo.*“

Genau so wird die Sequenz des Colonels auch enden. In Abbildung 39 sehen wir El Topo beim Ausführen dieser – Jodorowskys Meinung nach notwendigen - Gewalttat.



Abb. 42: Der Moment der Kastration [00:28:50]

Neben der offensichtlichen Gewalt, der Darstellung des *Topo* als Rächer und Retter sowie dem Vaterkonflikt enthält diese Szene noch eine Bedeutung. Der *Topo* ist hier noch voller Hass, er kann nicht verzeihen oder sein Schicksal akzeptieren. Der Hass wird im Buddhismus als eines der drei Gifte genannt, die man überwinden muss, um Glückseligkeit erlangen (vgl. Baatz 2009:16-19). Seine blutigen Taten haben also an dieser Stelle noch sehr wenig bis

nichts mit den Taten eines erleuchteten Menschen zu tun, ebenso wenig wie das Verstoßen seines Sohnes, als er aus egoistischen Motiven in die Wüste reitet, um die vier Meister zu besiegen, damit Mara ihn lieben kann. Dabei wird er jedoch auch lernen, auf materiellen Besitz zu verzichten und sich auf eine erste Selbstreflexion einlassen.

3.5.2 Abwendung vom materiellen Besitz - Die vier Meister

Moldes schreibt über die vier Meister:

[en el sentido del viaje espiritual], tiene especial importancia el uso que hace de las figuras de los Maestros, auténticos símbolos de la propia personalidad del Topo (el propio ser esencial de Jodorowsky), que va completando de cada uno de ellos lo que le falta, hasta alcanzar la plenitud. (Moldes 2012:213)

Grundsätzlich repräsentieren die vier Meister vier Religionen nach dem Schema 1 = Hinduismus, 2 = Sufismus, 3 = Buddhismus und 4 = Taoismus. Sie repräsentieren aber auch vier chilenische Dichter (Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha und Vicente Huidobro), die Jodorowsky in seiner Jugend kannte und bewunderte (vgl. Moldes 2012:213-214).

Der *Topo* trifft den ersten Meister, einen blinden Mann. Beim Versuch, ihm einen Stein wegzunehmen, scheitert El Topo allerdings, da der Meister, trotz seiner Erblindung, schneller ist. Verblüfft stellt er fest, dass es „mächtigere“ Männer als ihn gibt, und fragt nur leise: „¿cómo?“



Abb. 43: Der *Topo* und der erste Meister [00:39:51]

Das Erlebnis gibt den Anstoß zur seelischen Entwicklung des Helden. Die Ruhe, Kraft und Überlegenheit des Meisters imponieren ihm. Seine Gier – ein weiteres der drei Gifte im

Buddhismus (vgl. Baatz 2009:16-19) - nach Macht ist allerdings noch so groß, dass er den Meister umbringt und sogleich den zweiten aufsucht.

Der *Topo* wird die ersten drei Meister überlisten und töten, der vierte wird Selbstmord begehen, wobei zwei Aspekte anzumerken sind. Der erste Meister bewohnt einen Turm und hat zwei Diener („John Wayne“). Der zweite wohnt als umherziehender Mann in einem Wohnwagen mit seiner Mutter. Der dritte bewohnt ein sehr kleines, abgezauntes Gebiet in der Wüste, ein paar Holzbretter dienen als Dach und als Windschutz. Der vierte Meister besitzt weiter nichts als ein Schmetterlingsnetz. Der materielle Besitz nimmt von Meister zu Meister ab, das Geistige und Spirituelle wird immer wichtiger. Die vier Meister spiegeln die Gier des *Topo* wider, gleichzeitig lernt er durch sie auch zu verzichten. Nachdem der vierte Meister dem *Topo* den Kampf verweigert und sich umbringt, beginnt die Phase der Selbstreflexion des *Topo*.



Abb. 44: Der *Topo* versucht voll Reue, heilige Symbole (hier: Honig) in sich aufzunehmen [01:07:32]



Abb. 45: das Oktogon – Gefängnis seines Geistes [01:07:49]

Er gerät schließlich an den Rand des Wahnsinns, besucht voller Reue die Grabstätten der vier Meister und am Ende landet er innerhalb eines Turms mit dem Grundriss eines Oktogons. Diese Form wählte Jodorowsky allerdings nicht zufällig.

Der *Topo* ist im Oktogon gefangen. Bald versucht er, den Turm einzureißen, *rompiendo los limites cerebrales. Se siente preso en sus propios límites mentales*³³. Die Zahl Acht spielt in dieser Allegorie eine wichtige Rolle. So gibt es in der Antike den Weg zur Erlösung der Seele durch die sieben Himmel, um in der achten Sphäre die Wohnstätte der Götter zu erreichen, im Buddhismus den achtfachen Weg, der den Menschen aus dem Leid zur Erlösung führt oder die Lemniskate, die als umgelegte Acht die Verbindung zwischen Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits, Zeit und Ewigkeit darstellt. Und sogar Odin reist in der nordischen Mythologie zwischen Himmel und Erde auf einem achtbeinigen Pferd (vgl. Banzhaf 2006:98-101).

Dies alles wäre weniger relevant, wenn der *Topo* nicht in der nächsten Sequenz sterben würde. Davor zerstört er allerdings seine Waffe und verzeiht seiner Begleiterin für ihre Gier nach Ruhm und ihre Naivität.



Abb. 46: Seine Waffe braucht er nicht mehr [01:08:22]



Abb. 47: zärtlich vergibt er Mara [01:08:45]

Fünf Schusswunden erhält der *Topo* während des letzten Duells, das er ohne Widerstand bestreitet. An den Stellen der Wundmale Christi ist nun auch er verwundet. Er fällt leblos um und wird von den BewohnerInnen der Höhle wegtransportiert, um als anderer Mensch wieder zu erwachen.

³³ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

3.5.3 Erleuchtet



Abb. 48 und 49: Topo kurz vor seinem Tod, schwarz auf weiß [01:12:03] und nach dem Erwachen, weiß auf schwarz [01:13:56]

Sein äußeres Erscheinungsbild hat nun nichts mehr mit dem Topo des ersten Teils zu tun, und noch viel weniger sein Verhalten: Gleich der erste Satz, den er ausspricht, zeugt von Empathie für seine Mitmenschen (Abb. 50).



Abb. 50: „traerme hasta aquí fue muy difícil. ¿Por qué lo hicieron?“ [01:17:19]



Abb. 51 und 52: Wiedergeburt durch eine Schamanin und Abschneiden der Haare [01:18:43] und [01:19:35]

In der Höhle wird eine Reihe an Ritualen an ihm vollzogen, um seine Transformation zu verdeutlichen. Vor allem das Abschneiden der Haare soll hier hervorgehoben werden, das in

vielen Kulturen als Ritual des Neubeginns gilt und auch für den Regisseur und Hauptdarsteller von Bedeutung war.³⁴ Über die Höhlen-Sequenz im Film sagt Jodorowsky im Audiokommentar, dass es sich für ihn anfühlt, als sehe er seinen eigenen Sohn. Dabei tut es ihm fast Leid, dabei zusehen zu müssen, wie sich der junge Mann selbst zu finden versucht.³⁵

Im Film hilft der *Topo* dann seinen Rettern dabei, die Höhle zu verlassen und ans Licht zu kommen. Doch schon zu Beginn des Films, in den *credits*, haben wir gehört, dass der Maulwurf erblindet, wenn er ans Licht kommt. Und so müssen Topos Retter sterben, erschossen von den Bewohnern der Stadt.

*Ya no tiene mas significado para él, la vida.*³⁶ Das Leben hat für Topo an dieser Stelle keine Bedeutung mehr, also beendet er es.



Abb. 53 und 54: Tod des *Topo* [01:55:45] und [01:56:23]

Mit dieser Tat ist er am Ende seiner Reise angekommen. Moldes beschreibt die Szene als eine: „*nueva resurrección ejemplarizada cuando el topo se quema a lo bonzo, lo que supone el grado máximo de conocimiento, necesario para que su espíritu pase a la otra vida*“ (Moldes 2012:215)

Auch wenn Werner Faulstich meint, es habe sich seit dem 19. Jahrhundert breit gemacht, jedes Räuspern eines Regisseurs im übertriebenen Maße wichtig zu nehmen, (vgl. Faulstich 1995:31). sollte bei dieser Szene berücksichtigt werden, was Jodorowsky dazu zu sagen hat:

Mi abuelo murió quemado por una lámpara de petróleo, mi abuelo. Mi madre lo mitificó, a éste abuelo. Y yo creí que mi madre no me importaba, no? Pero... me dí la misma muerte que mi abuelo. Increíble. Tratando de ser el héroe mítico que mi madre siempre esperó toda su vida. (Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*)

³⁴ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: „Tenía pánico de perder mi pelo. Y allí, cuando me raparon, me encontré. Fue para mí, una verdadera ceremonia de iniciación.“

³⁵ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*: “Es como mi hijo, pobrecito, me da pena, buscándose”.

³⁶ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*

Die Verbindung, die Jodorowsky zur Figur des Filmes hat, erreicht hier ihren Höhepunkt, erkennbar nicht zuletzt daran, dass der Regisseur im ersten Teil des Filmes die Hauptfigur ständig mit *El Topo* oder *él* bezeichnet und er sich hier mit *me dí la misma muerte* selbst zum Gegenstand des Bildinhaltes macht.

Der Film endet wie folgt: In der Szene, in der die Flammen erlöschen und man nur die verkohlten Überreste des *Topo* sieht, hört man das erste und einzige Mal sein Kind schreien, das kurz zuvor von der „Zwergin“ geboren wurde. In dem Moment, an dem sein irdisches Leben endet, lebt sein Geist dennoch durch sein Kind weiter. Die Idee der Unsterblichkeit wird hier aufgegriffen³⁷. Baatz hilft dabei, das Ende besser einzuordnen: „Die Suche des Siddhartha Gautama gilt weder der Wiedergeburt noch der Erleuchtung. Siddhartha Gautama sucht Todlosigkeit, *amrita*. Darum geht es im Erwachen.“ (Baatz 2009:80)

4. The Holy Mountain (1973)

Nachdem Alejandro Jodorowsky durch *El Topo* eine gewisse Bekanntheit erreicht hatte (und durch die Midnight Movies sogar eine Art Mythos um ihn entstand), waren die Ausgangsbedingungen für seinen nächsten Film *The Holy Mountain* besser als bei seinen bisherigen und erleichterten die Produktion und Veröffentlichung. Allen Klein hatte sich als Produzent gefunden, er stellte 1.000.000 Dollar zur Verfügung und stellte zudem keinerlei Bedingungen an den Filmemacher.

Im Jahr vor der Weltpremiere des Films, 1972, schrieb Jodorowsky das Drehbuch zu *The Holy Mountain* und arbeitete intensiv mit dem Bolivianer Oscar Ichazo, der als eine Art *maestro*³⁸ für ihn fungierte, zusammen, um zu lernen, wie man sich als spiritueller Meister fühlt und verhält. Dabei nahm er auch LSD, um eine Bewusstseinsweiterung herbeizuführen³⁹. Dass die Effekte der Droge Einfluss auf die Bildkomposition hatten, wird durch die Betrachtung des ersten Teils des Films glaubwürdig bis offensichtlich. Dennoch muss ausdrücklich erwähnt werden, dass *The Holy Mountain* eben nicht (oder zumindest nur zu einem kleinen und nebensächlichen Teil) als eine Art „Drogenfilm“ zu bezeichnen ist, was beim vollständigen Ansehen des Films ohnehin klar wird. Er startet als *art movie* und tastet sich, während die Figuren mehrere Stufen der Bewusstwerdung ihres Lebens durchlaufen, zu

³⁷ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *El Topo*, über die Bedeutung der letzten Taten und den Tod des *Topo*: „Es una forma de inmortalidad que ha conseguido“.

³⁸ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Quería saber como es ser un maestro.“

³⁹ Vgl. den Lebenslauf A. Jodorowskys in: Moldes (2012:97)

einem Film in dokumentarischem Stil bzw. im Stil des *cine vérité* hin. Bezüglich der Kameraführung und des Einsatzes von Zooms wird ebenfalls deutlich, dass das Motiv der Bewusstseinsweiterung aufgegriffen wird. Weiters wird sich im Zuge der Analyse herausstellen, dass dazu passend oft die – im etymologischen Sinn des Wortes – Enttäuschung (also ein Erkennen der Täuschung und somit wiederum eine Bewusstwerdung) zentrale Aufmerksamkeit im Film bekommt.

Das Vorhaben Jodorowskys, einen heiligen Film zu drehen⁴⁰, der das Publikum, die Schauspieler und ihn selbst verändern soll, wird außerdem durch die vor allem im zweiten Teil angewandte Technik der subjektiven Kamera, insbesondere des *mind screening*, deutlich.

Die folgende Analyse des dritten Spielfilms Alejandro Jodorowskys hat demnach das Ziel zu zeigen, dass in *The Holy Mountain*, wenn auch nicht von Anfang an so geplant, ein *art film* mit einem Dokumentarfilm verschmilzt. Von weiterem Interesse ist auch die Tatsache, dass diese Mischform ein ständiges Wechseln der Erzählperspektive mit sich bringt, worauf ebenfalls eingegangen werden wird und wobei auch die dafür verwendeten Techniken – wie die subjektive Kamera, *perception shots* oder das *mind screening* – besonders hervorgehoben werden. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf jene Szenen gelegt, in denen eine Enttäuschung und dadurch auch eine Bewusstseinsfindung einer Figur gezeigt werden.

4.1 Synopsis

Der Film beginnt mit einer Einstellung auf den bewusstlosen Dieb, der sogleich an ein Kreuz gebunden und mit Steinen beworfen wird, woraufhin er erwacht. Durch Begierden (Vergnügen, Geld) abgelenkt, erlebt er einige bizarre Situationen der Korruption und Konsumsucht in der Stadt, und trifft - auf der Suche nach Gold – den Alchemisten. Er erklärt dem Dieb, dass er sich selbst verbessern und somit verändern kann. Dem Dieb (und den Zusehern) werden sieben mächtige Industrielle und Politiker vorgestellt, die die Welt mit ihren Produkten regieren. Doch überzeugt der Alchemist auch diese davon, den materiellen Reichtum aufzugeben, um die Unsterblichkeit zu erlangen. Sie sollen den Heiligen Berg suchen, um dies zu bewerkstelligen.

⁴⁰ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „[...] me gusta este joven que fui. Él estaba tratando con toda su alma de hacer un film sagrado, iniciático. Él quería cambiar la humanidad con sus películas.“ und an späterer Stelle „[...] no hacía películas para ganar dinero ni fama, las hacía porque yo quería cambiar la humanidad.“

Auf der Reise zur Unsterblichkeit und somit zum Heiligen Berg, begegnen sie Schamanen und erweitern ihr Bewusstsein, sie müssen lernen, ihre größten Ängste zu überwinden und erfahren mehr über ihr Ego. Der Dieb kämpft mit den Gedanken und Erinnerungen seiner Vergangenheit, der Alchemist hilft ihm, sie zu überwinden.

Auf *Lotus Island*, der Insel, auf der sich der Heilige Berg befindet, versucht man die Reisenden noch einmal von ihrem Vorhaben abzubringen. Verschiedenste Versuchungen werden ihnen präsentiert, entschlossen ziehen sie an diesen vorbei. Der Alchemist, als ihr Anführer, leitet sie bis fast an die Spitze, wo er sich verabschiedet und ihnen die neun Weisen des Gipfels zeigt. Die Gefährten sollen drei Tage warten bevor sie ihren Angriff auf diese beginnen.

Die Gruppe muss erkennen, dass die neun Weisen lediglich Puppen sind und es stellt sich heraus, dass all dies vom Alchemisten geplant war. Er entpuppt sich dann als einer der Weisen, lädt die Kameraden an den Tisch ein und gesteht ihnen, dass es keine Unsterblichkeit gibt. Er spricht den Kameramann direkt an und sagt: „This is a film!“, woraufhin er sich mit seinen Gefährten in Richtung Horizont entfernt.

4.2 Art Film

Bei *The Holy Mountain* ist nach wenigen Minuten offensichtlich, dass es sich hier um einen *art film* entsprechend der Definition von Paul Young und Paul Duncan handelt.

Allgemein ausgedrückt, ist ein Werk, das man im englischen Sprachraum als *art film* bezeichnet, ein Film, der sich durch bestimmte ästhetische, ideologische und oft auch politische Mittel von der kommerziell produzierten Massenware abhebt – unabhängig davon, ob er sich als experimenteller oder avantgardistischer Film oder als Künstlerfilm kategorisieren lässt. (Young und Duncan 2009:9)

Die Autoren beschreiben die Eigenschaften eines *art film* außerdem damit, dass dieser eine nichtlineare Struktur verfolgt, poetisch gestaltet und voller Metaphern und Anspielungen ist, bei denen vieles offen bleibt und Sachverhalte nur angedeutet werden (vgl. Young und Duncan 2009:9). Ihrer Meinung nach waren die späten 60er und frühen 70er Jahre von einer neuen Welle des Experimentierens geprägt, welche Strömungen wie den Abstrakten Expressionismus, die Improvisation, die Konzeptkunst und die postsurrealistischen Collage hervorbrachte. Diese Strömungen waren von großer Vielfalt, hatten aber eine gemeinsam Interesse an den Theorien von C. G. Jung, am Zen-Buddhismus sowie an esoterischen, spirituellen und lebensbejahenden Konzepten. (vgl. Young und Duncan 2009:37).

Esoterische Lehren und Mythologie waren in den 60er und 70er Jahren ein wesentlicher Bestandteil der Gegenkulturbewegung, die wiederum das Massenkino beeinflusste. Charakteristisch sind die Filme von Kenneth Anger und Harry Smith, in denen es „von Hexagrammen, magischen Dreiecken, Tätowierungen, heidnischen Gottheiten, Tarotkarten und übernatürlichen Bezügen“ wimmelt. Auch *The Holy Mountain* wird von Young und Duncan explizit als Beispiel für diese Zeit angeführt (Young und Duncan 2009:40-42), und dies zu Recht, denn all diese Merkmale, besonders die, die in Angers und Smiths Filmen verwendet wurden, sind auch in *The Holy Mountain* in einer derart großen Anzahl vertreten, dass eine vollständige Auflistung den Rahmen bei Weitem sprengen würde. Einige Beispiele sollen hier dennoch zur Veranschaulichung dienen, besonders die symmetrische Bildgestaltung, der Einsatz der Farben und des Zooms werden genauer beschrieben werden.



Abb. 55: Die Elemente des Tarot (sexo, intelecto, corazón, oros), im Hintergrund von Jodorowsky selbst gestaltete Tarotkarten [00:37:03]



Abb. 56: Jodorowskys Interpretation von Michelangelos Pietà [00:14:47]

4.2.1 Symmetrie

In *The Holy Mountain* wurde viel Wert auf eine symmetrische Bildkomposition gelegt und zwar dort, wo sie auch semantisch zum Geschehen passt. Dem Alchemist kommt die Funktion eines spirituellen Meisters zu, somit finden wir in den Szenen, in denen er zu sehen ist, meistens mehrere Einstellungen mit symmetrischer Bildkomposition. Für den Betrachter bergen solche Einstellungen zwar die Gefahr, als langweilig wahrgenommen zu werden, die ruhige, statische und geordnete Bildwirkung hat aber auch angenehme und beruhigende Effekte (vgl. Kamp 2017:18). Die Eröffnungsszene des Alchemisten mit den zwei Frauen,

seine gefalteten Hände in Nahaufnahme im Turm und der Dieb im Glaskäfig beim Goldmachen seien hier als Beispiele genannt (Abb. 57-60).



Abb. 57 - 60: Symmetrische Bilder tauchen besonders in den Szenen mit dem Alchemisten auf [links oben, 00:00:06], rechts oben [00:31:21], links unten [00:26:00] und [00:02:00]

4.2.2 Farben

Auch der Einsatz von Farben weist *The Holy Mountain* als *art film* aus. Nach Kamp werden durch unterschiedliche Farbcodes Szenen aus Traum- oder Phantasiesequenzen von Szenen aus der „Wirklichkeit“ abgegrenzt. Klare, gesättigte Farben können Szenen außerdem in ein künstliches, hypernaturalistisches Licht setzen. (vgl. Kamp 2017:35). Obwohl nicht explizit als Traum, Halluzination oder Phantasie deklariert, ist das Spannungsfeld zur Fiktion und Realität in *The Holy Mountain* ein zentrales Thema, was durch die Verwendung verschiedener Farbcodes noch verstärkt betont wird. Grelle Farben sind vor der zweiten Turmsequenz (siehe Kapitel „Der Turm als Ort des Übergangs“) in quasi jeder Einstellung zu finden, kommen jedoch nach dieser Sequenz, im Zuge der Änderung des Filmstils und der Verlagerung der Dreharbeiten an Originalschauplätze kaum noch vor.

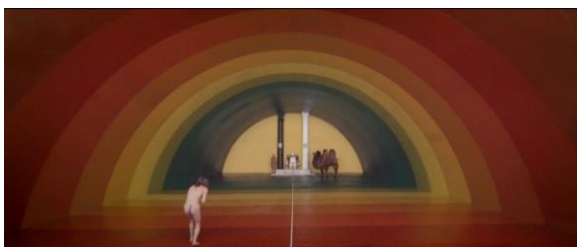


Abb. 61: Der Dieb im Regenbogenraum [00:24:55]



Abb. 62: Die Gruppe bei mexikanischen Tempeln [01:25:31]

Eine Szene, die Erwähnung verdient, sowohl im Kontext von *The Holy Mountain* als *art film* als auch im Kontext der besonderen Bedeutung der Farben, findet im mittleren Teil des Films auf dem Planeten Neptun statt, wo die Figur Axon eine Art faschistischer Anführer einer Männerbewegung ist. Seine Anhänger, die wie zu einer Armee geformt und bewaffnet sind, schlagen eine friedliche Studentendemonstration nieder. Die brutalen Szenen, die dabei zu sehen sind, sind mit alltäglichen, sehr künstlichen Mitteln gedreht, wie zum Beispiel roten Bändern, Wassermelonen oder Beeren, die als Gedärme verwendet werden. In einer anderen Einstellung wird das Blut der verwundeten StudentInnen in einer anderen Farbe als rot dargestellt (Abb. 63 - 65). Alejandro Jodorowsky beschreibt diese Szene als besonders interessant für ihn, da er den Einsatz von Spezialeffekten in Filmen offen darlegt, wobei die dadurch entstehenden Effekte aber nicht weniger dramatisch seien⁴¹.



Abb. 63-65: Eine Demonstration wird niedergeschlagen. [01:06:11 – 01:07:50]

4.2.3 Zoom de apertura („öffnender“ Zoom)

Marcel Martín unterscheidet zwischen zwei Arten der Montage, die er erzählende Montage (*montaje narrativo*), die eine logische und chronologische Anordnung der Einstellungen sucht und ausdrucksvolle Montage (*montaje expresivo*), bei der durch die Anordnung zweier Einstellungen ein Gefühl oder eine Idee hervorgerufen wird, nennt. Die für *The Holy Mountain* wichtigere *montaje expresivo* beschreibt er wie folgt:

En segundo lugar existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en un fin. (Martín 1985 144.)

In *The Holy Mountain* wird diese *montaje expresivo*, mit ihren langen Einstellungen und ästhetischen Schnitten dazu verwendet, sich in die Figuren des Films nicht nur hineinzusetzen, sondern auch mit ihnen mit zu fühlen. Die Bewusstwerdung und die Suche nach „etwas Höherem“, die die Figuren des Films durchleben, soll nicht hauptsächlich durch die Handlung des Films, sondern durch die Art der Montage (in Kombination mit Symbolen,

⁴¹ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Hago efectos especiales, mostrando los trucos de los efectos especiales, los muestro. [...] y son igual de dramáticos.“

die auf das Unterbewusstsein wirken sollen) auf das Publikum übertragen werden (Moldes 2012:264).

Dies kann schon an den sich öffnenden Zooms (*zooms de apertura*) der *credit sequence* beobachtet werden, durch die auf die Thematik der Bewusstseinsenerweiterung eingegangen wird. Mehrere Motive werden von der Kamera erfasst, die sogleich anfängt, aus ihnen heraus zu zoomen, wodurch eine Art der Öffnung oder Erweiterung (des Blickfeldes, des Bewusstseins) suggeriert werden soll (Abb. 66 und 67).

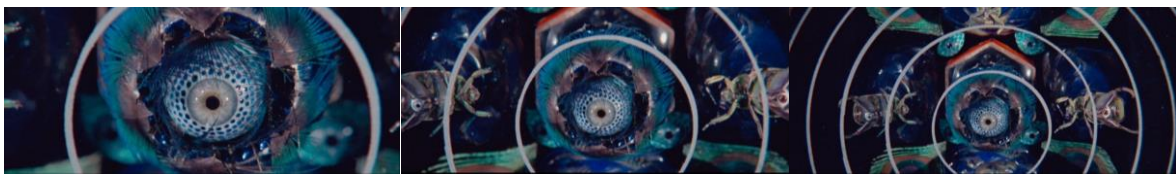


Abb. 66: öffnender Zoom-Out während der Pre-Credits, Bsp. 1 [00:02:19 – 00:02:27]



Abb. 67: öffnender Zoom-Out, Bsp. 2 [00:02:32 – 00:02:34]

Aber auch mitten in der Geschichte des Diebes kann man solche Zooms erkennen. Einer der eindrucksvollsten findet sich in der Szene, in der der Dieb von vier Männern betrunken gemacht wird um danach hunderte Jesus-Skulpturen nach seinem optischen Vorbild anzufertigen. Der Dieb erwacht inmitten dieser Abbildnisse von sich selbst (Abb. 68), woraufhin er einen Schreckensschrei ausstößt und alle Skulpturen bis auf eine, mit der er sich identifiziert, zerstört. Jodorowsky beschreibt diese Szene als den bis dahin größten Moment der Bewusstwerdung des Diebes⁴², gleichzeitig stellt sie den längsten Zoom bis zu dieser Stelle des Films dar.



Abb. 68: Der Dieb inmitten der Jesus-Skulpturen, Zoom-Out [00:15:10 – 00:16:01]

⁴² Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Este es su más gran toma de conciencia.“

Der Einsatz all dieser Techniken und Formen der Bildkomposition (Symmetrie, grelle Farben, *zoom de apertura*, esoterische Symbole) wird im Laufe des Filmes an einer bestimmten Stelle komplett verschwinden, um einem eher dokumentarischen Drehstil zu weichen, wie in der Anmerkung zu den Farbcodes schon teilweise vorweggenommen wurde. Diese Veränderung des Stils hat auch starke Auswirkungen auf die Erzählstrukturen in *The Holy Mountain* bzw. lässt sie die Frage aufkommen, wer denn eigentlich die Erzählinstanzen in diesem Film sind, worauf im Kapitel „Subjektive Kamera und *mind screening* in *The Holy Mountain*“ genauer eingegangen werden wird. In Momenten des Übergangs von einem dieser Film- und Erzählstile zum nächsten steht immer ein Ort, der durch die Funktion eines „Ortes des Übergangs“ eine besondere Stellung im Film bekommt: Der Turm des Alchemisten. Im nächsten Kapitel wird erklärt, wie dieser Ort in die Geschichte des Films eingebettet ist und welche Funktionen er übernimmt.

4.3 Der Turm als Ort des Übergangs

Nachdem der Dieb seinen ersten großen Moment der Bewusstseinsweiterung hatte (im Raum mit den Jesus-Skulpturen) betritt er einen Marktplatz, auf dem ein großer Turm steht, von dem ein großer goldener Haken heruntergelassen wird. Der Dieb ist bei weitem noch nicht von seinen materiellen Begierden geheilt und bemerkt, dass eine kleine Tasche voll Gold an diesem Haken befestigt ist. Sofort setzt er sich auf den Haken und erklimmt den Turm, in dessen Inneren er auf den Alchemisten trifft, der ihm dabei helfen wird, sich zu veredeln.

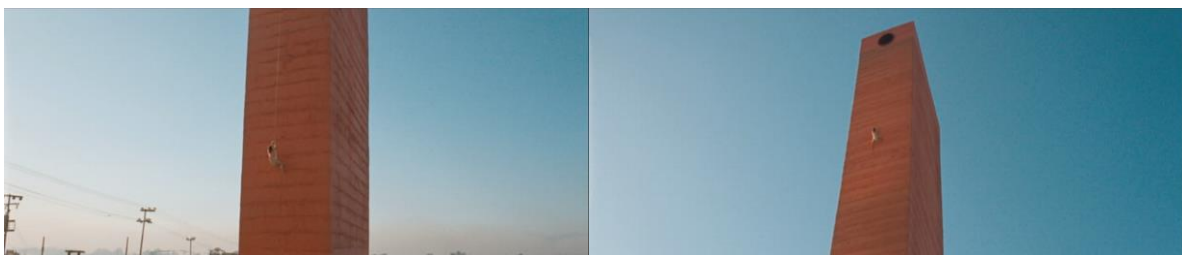


Abb. 69: Der Dieb beim Erklimmen des Turmes, die Kamera filmt nach oben [00:23:13 – 00:23:53]

4.3.1 Extrempunktregel

Diese Stelle des Films stellt mehrere Arten eines Übergangs dar: erstens den Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Films und zweitens den Übergang von der primitiven Welt hin zur mystischen⁴³. Zu einem späteren Zeitpunkt wird die Geschichte noch einmal an diesen Ort zurückkehren, um neuerlich einen Übergang der Geschichte zu symbolisieren. Diese Struktur

⁴³ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*

innerhalb von Erzählungen wird nach Renner als Extrempunktregel bezeichnet. Beim Überschreiten einer Grenze eines Feldes kommt die Figur an einen Extrempunkt dieses Feldes (vgl. Renner 1987:128). In unserem Beispiel ist das Feld die Stadt, ein topografischer Raum mit seinen Merkmalen: den Marktplätzen, den Bewohnern, den Touristen, Verkehr, etc. Durch die Geschehnisse, in die der Dieb verstrickt wird (Korruption, Gewalt, Armut, Sucht), wird die Stadt zu einem semantisierten Raum, welcher in seiner inneren Gliederung immer auch topografische Extremräume oder Endpunkte aufweist (beispielsweise Höhlen, Dachböden oder Türme), die zugleich auch semantische Extrempunkte bilden (vgl. Borstnar, Pabst und Wulff 2008:168). Dem Turm als Extrempunkt liegen also besonders anschaulich andere semantische Eigenschaften zugrunde als der Stadt. Während die Stadt wirr, chaotisch und dreckig ist, ist der Turm von Reinheit und Symmetrie geprägt. Sein Bewohner ist der Alchemist, der sich langsam, zielsicher und achtsam bewegt.

Die Bedeutung des Turmes in Erzählungen wird von Marietheres Wagner formuliert und kann auf den Turm und damit auch auf den in ihm wohnenden Alchemisten übertragen werden:

Dass der Blick von oben mit Wendepunkten verbunden ist, stimmt nicht nur mit Renners Extrempunktregel überein, sondern auch mit dem in der Alltagssprache verwendeten Ausdruck „Überblick“, der mit der Idee verbunden ist, sich von einem Punkt aus der Höhe eine neue Orientierung zu verschaffen. Wer ganz „oben auf“ ist, ist in einer privilegierten, glücklichen Position. Er kann von oben herab schauen – auch auf andere. Er hat strategische Vorteile. (Wagner 2014:67)

Im Turm stellt der Alchemist dem Dieb seine sieben Gefährten vor. In dieser Sequenz des Filmes (der längsten aller Sequenzen in *The Holy Mountain*, in dieser Arbeit oft Planeten-Sequenz genannt) werden sieben mächtige Personen und ihre Imperien vorgestellt (beispielsweise eine Waffenproduzentin oder ein narzisstischer Produzent von Schönheitsprodukten). Filmtechnisch wird in diesem Teil wieder mit Mitteln das *art cinema* gearbeitet, die Kamera ist oft subjektiv, und die auktoriale Erzählstruktur weicht der mehrerer Ich-Erzähler, die nacheinander ihre Geschichte erzählen. Sobald die siebte Person ihren Teil beendet hat, reist die Gruppe ebenfalls zum Turm des Alchemisten, wo er ihnen von einem Heiligen Berg auf *Lotus Island* erzählt. Wieder wird der Turm als Extrempunkt eingesetzt und kündigt den nächsten Teil des Films an. Auch die Kameraführung dieser zwei Turm-Sequenzen signalisiert eine Form des Übergangs: Der Dieb klettert auf den Turm, er kommt aus einem niedrigen sozialen Milieu und ist, wenn auch unwissentlich, auf der Suche nach einem höheren Bewusstsein, dabei verfolgt ihn die Kamera, die die Stadt verlässt und dem Dieb ins Innere des Turmes folgt. In der zweiten Sequenz fliegen die sieben Figuren mit dem Helikopter um den Turm. Als mächtigste Personen der Welt kommen sie von den obersten

Sphären der Gesellschaft. Die Kamera fängt den Helikopter ganz oben an der Turmspitze ein und verfolgt ihn bis zur Landung inmitten der Stadt. Die Insaßen sind somit am gleichen Ausgangspunkt, an dem zuvor der Dieb war. Auch sie werden nun, vom Alchemisten begleitet und zu einer Suche nach etwas Höherem als materiellem Besitz angeleitet.



Abb. 70: Die Gruppe besucht den Alchemisten in seinem Turm, die Kamera fährt von oben nach unten [01:11:42 – 01:12:20]

In der letzten Einstellung im Inneren des Turms, kommt dieser als Extrempunkt noch einmal besonders zur Geltung. Nachdem die sieben Mächtigen schon ihr gesamtes Vermögen auf Anweisung des Alchemisten verbrannt haben, sollen sie nun nach ihrem eigenen Vorbild angefertigte Wachspuppen, welche ihr Ego repräsentieren, verbrennen⁴⁴. In einer weiteren Aussage Jodorowskys zu dieser Einstellung erklärt er, dass hier nicht nur die Wachspuppen und mit ihnen auch die Egos der sieben Mächtigen verbrannt werden, sondern auch der bisherige Stil des Films⁴⁵. Dies kann mühelos verifiziert werden und stellt ein ästhetisches Detail des Films dar, das ein weiteres und letztes Mal die Sonderstellung des Turms als Extrempunkt betont.



Abb. 71: Verbrennung der Puppen, der Egos und des bisherigen Filmstils [01:17:31]

⁴⁴ Jodorowsky behauptet, dass dabei auch metaphorisch im Sinne der von ihm entwickelten Therapieform psicomagía die Egos der SchauspielerInnen verbrannt wurden. Er hat der psicomagía ein ganzes Buch gewidmet: Jodorowsky, A. (2004). Madrid: ediciones siruala. Ihr Ziel ist es, die seelische Heilung durch Akte hervorzurufen, die direkt zum Unterbewusstsein sprechen (vgl. auch <http://serenelmundo.com.ar/la-psicomagia-alejandra-jodorowsky/>, letzter Zugriff am 16. 05. 2019).

⁴⁵ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Quemo las figuras y quemo mi estilo.“

4.3.2 Wechsel der erzählenden Instanzen

Bisher war die erzählende Instanz des Filmes auktorial, mit dem Dieb als Reflektorfigur (Kamp und Rüssel 1998:106)⁴⁶. Zwar ist der Dieb, mit all seinen Makeln, prinzipiell keine Figur, mit der man sich schnell identifizieren möchte, doch dies wird durch die Szene mit den Jesus-Skulpturen geändert. Dadurch, dass wir schon vor der Figur wissen (und zwar durch die auktoriale Erzählinstanz), dass er gerade ausgenutzt und ihm Unrecht getan wurde, empfinden wir in dieser Szene Mitleid mit dem Dieb. Diese Intimität führt zu einer Identifizierung mit dem Dieb und macht ihn teilweise zu einer Reflektorfigur, wodurch die ZuschauerInnen gewisse Momente der Handlung aus seiner subjektiven Sicht sehen (vgl. Kamp und Rüssel 2007:106).

Da der Turm als Ort des Übergangs fungiert, ist es nicht überraschend, dass sich in ihm auch die Erzählinstanz ändert. Dies geschieht durch mehrere Faktoren: Der Alchemist ist die erste Figur, die eine der Figur des Diebes gleich- bis höhergestellte Position bekommt. Zusätzlich finden ab dieser Sequenz die ersten tatsächlichen Dialoge statt, welche die Rollenverteilung des Alchemisten und des Diebes – eine Art Schüler-und-Meister-Beziehung – herstellen können. Ein weiterer Grund dafür, dass der Alchemist die neue Reflektorfigur des Films ist, wurde schon im vorherigen Kapitel der Extrempunktregel in Form eines Zitates von Wagner genannt: Der Bewohner des Turmes ist in einer privilegierten Position, hat den Überblick, kann und darf von oben herabschauen. Es hat somit auch etwas Hierarchisches an sich, dass der Dieb dem Alchemisten als Reflektorfigur an dieser Stelle weicht. Wird beim Analysieren der Erzählstruktur chronologisch vorgegangen, wird der Alchemist seinerseits schon nach wenigen Minuten als erzählende Instanz von den Vertretern der sieben Mächtigen, die nacheinander ihre Geschichte erzählen, wieder abgelöst. Diese Figuren stellen mehrere Ich-ErzählerInnen dar, die nacheinander in Erscheinung treten und ihre Geschichte erzählen (siehe Kapitel „Subjektive Kamera und *Mind Screening* in *The Holy Mountain*“). Der Funktion des Alchemisten, der während des letzten Teils des Films immer wieder als Erzähler auftritt und vor allem in den letzten Sequenzen des Films zur Schlüsselfigur wird, geht besonders das Kapitel „Is this life reality?“ nach.

In diesem Kapitel wurde der Turm als Ort der Übergänge konstatiert, als Schnittstelle zwischen den einzelnen Teilen des Films. Das folgende Kapitel wird nun den letzten Teil des

⁴⁶ Nach Kamp und Rüssel spricht man dann von einer Reflektorfigur, wenn Zuschauerinnen und Zuschauer durch bestimmte Gedanken und Erlebnisse Vertrauen zu einer Figur aufbauen und dadurch eine enge Verbindung zwischen Figur und Publikum hergestellt wird.

Films analysieren, der keine Merkmale eines *art film* mehr aufweist, sondern einen dokumentarischen Stil verfolgt.

4.4 Cinéma Vérité

„Cuando se quemaron estos cuerpos, me dí cuenta que había que pasar a la realidad.
Entonces, empecé a filmar sin ningún elemento técnico.“⁴⁷

Nach dem Verbrennen der Figuren beginnt der dritte und letzte Teil des Films, der von einem realistischen und stellenweise dokumentarischen Stil geprägt ist. Hört man ab dieser Stelle (der Einstellung nach der Verbrennung der Wachskörper) den Audiokommentar, so wird deutlich, wie wichtig es für Jodorowsky war, hier einen realistischen Eindruck zu erwecken oder gar die Realität abzubilden⁴⁸.



Abb 72 und 73: Dieselbe Sekunde des Films. Das Ästhetische, Bunte und Künstliche endet, um einem realistischen Stil Platz zu machen [01:18:04]

Auch wenn der Regisseur die Nähe zur Realität immer wieder betont und dieser abschließende Teil des Films an Originalschauplätzen gedreht wurde, fällt es schwer, *The Holy Mountain* im Sinne eines Dokumentarfilms zu betrachten. Zu präsent sind noch all die Sinneseindrücke aus den vorherigen Teilen, wo Chamäleons gegen Kröten Krieg führten, buntes Blut aus Körpern floss, Vögel aus menschlichen Oberkörpern flatterten oder gehäutete Lämmer wie Jesus gekreuzigt von Soldaten durch die Stadt getragen wurden. Wenn nun die *Neun Gefährten* in dunkelbrauner Bekleidung durch eine bergige Landschaft ziehen, die der Realität tatsächlich sehr ähnlich ist (weil es die Realität ist), sind sie für die ZuschauerInnen noch immer dieselben Figuren aus den vorherigen, grellen, abstrakten Szenen aus *The Holy*

⁴⁷ Alejandro Jodorowsky erklärt die Veränderung des Stils in *The Holy Mountain* im Audiokommentar.

⁴⁸ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain* während diverser Einstellungen: „un verdadero chamán, éste, en su verdadero sitio.“ [01:19:14], „La película aquí comienza a buscar la verdad, pero no en el cuento de hadas sino en la verdadera. En la vida real.“ [01:19:25], „Cuando trabajé con ellos yo no les dí acciones a los chamanes que aparecían, ellos proponían.“ [01:20:48], „No son actores, hay que saber esto. Es gente que está ahí.“ [01:21:15], „No son actores imitando a llorar es gente que llora.“ [01:25:54] und „Yo quería hacer un documental en la última parte, ves tu?“ [01:26:02];

Mountain als *art film*. Außerdem sind die Bewegungen der Figuren bzw. deren Positionierungen im Bild relativ offensichtlich gestellt, ihre Dialoge vorgeschrieben. Aufgrund dieser Gegebenheiten bietet es sich an, die Szenen dieses Teils des Films nicht als real, sondern als realistisch zu bezeichnen. Nach Borstnar et al. wird der Begriff „Realismus“ so verstanden, dass dargestellte Sachverhalte, Handlungen und Personen mit der herrschenden Realitätskonzeption vereinbart werden können, und sich eben diese Sachverhalte in unserer realen Welt so zutragen *könnten* (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:41). Das ist im letzten Teil von *The Holy Mountain* sehr wohl der Fall (solange nicht Einstellungen der subjektiven Kamera betroffen sind, auf welche im nächsten Kapitel noch eingegangen wird). Eine Gruppe von Personen *könnte* tatsächlich eine Reise durch eine bergige Landschaft machen, dort Schamanen begegnen, danach eine Strecke über das Meer mit einem Boot zurücklegen und auf einen Berg wandern, genauso, wie es die Figuren in *The Holy Mountain* tun. Der Unterschied zwischen realistischer und dokumentarischer Lektüre, schreibt Guido Kristen, liegt hauptsächlich darin, dass in der realistischen Lektüre „diegetisiert“ wird, also eine unserer Welt sehr ähnliche fiktionale Welt konstruiert wird, anstatt die Wirklichkeit als Referenzgröße zu nehmen (Kristen 2013:163).

Durch diese Gegebenheiten – Szenen, die sehr realistisch wirken im Gegensatz zu den künstlichen Szenen aus dem *art film* – ist es schwierig, diesen Teil des Films in ein Genre einzuordnen. Er befindet sich mitten in dem interessanten Spannungsfeld, welches sich um die Begriffe der Fiktion und Non-Fiktion dreht und um die Frage, wodurch diese Begriffe klar voneinander trennbar sind. Über die Ursprünge des Dokumentarfilms schreibt Sean Martin dazu: „It is worth beginning this chapter with such reflections, as they go a little way to illustrating both the importance of documentaries, and the difficulty of defining what they actually are.“ (Martin 2013:170). Mit einem Verweis auf *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895) betont er des Weiteren, dass Kino und Dokumentation am Anfang der Kinogeschichte noch dasselbe war. Als weiteres Beispiel führt er den Dokumentarfilm *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) an, ein Film über die Inuit. In diesem Pionierfilm des Dokumentarfilmgenres hat der Regisseur die Jagdszenen nachstellen lassen, präsentierte die Inuit in bestimmter Weise „rückschrittlicher“, als sie es tatsächlich waren (beispielsweise beim Darstellen ihrer Kultur oder durch angebliche mangelhafte Kenntnisse über die westliche Gesellschaft) und änderte sogar den Namen des Protagonisten von *Allakariallak* auf *Nanook*, um ihn einfacher verständlich zu machen. Martin bezieht sich auf diese Arbeitsweise beim Darstellen realer oder eben realistischer: „[...] the director would be

drawn to subjects he felt in some way close to, but this didn't stop him from taking liberties if ‚reality‘ stood in the way of a good story.“ (Martin 2013:171).

Vor allem im Dokumentarfilm besteht eine Diskussion darüber, wann Non-Fiktion gegeben ist und in wie weit fiktive Elemente vertretbar sind. Borstnar, Pabst und Wulff thematisieren diese Beziehung zwischen Fiktion und Non-Fiktion wie folgt:

Damit ist eine grundsätzliche Qualität des Films in seiner Bezugnahme auf die reale Außenwelt gemeint: Sind die im Film dargestellten oder abgebildeten Geschehnisse, Gegenstände, Personen und Handlungen unabhängig von ihrer filmischen Repräsentation vorhanden oder sind sie auf die filmische Aufnahme hin arrangiert, inszeniert oder gar erfunden, „fiktiv“? Von einer theoretischen Position aus betrachtet muss allerdings zunächst festgehalten werden, dass der Zuschauer eines Films prinzipiell nicht über die Möglichkeit verfügt, den Wahrheitsgehalt der ihm filmisch repräsentierten Sachverhalte zu beurteilen. (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:39)

Auf Grund seiner Bildung, Intelligenz, seiner Erfahrung in der Kunst und seiner Zusammenarbeit mit Profis des Filmgeschäfts ist natürlich davon auszugehen, dass sich der Regisseur darüber bewusst war, keinen echten Dokumentarfilm machen zu können. Diese Annahme wird durch die Wortwahl *ciné vérité* bekräftigt, die Jodorowsky bei der Beschreibung dieses Teils des Films verwendet⁴⁹. Verschiedene Definitionen des *ciné vérité* lassen sich gut mit dem Verfahren vereinbaren, mit dem Jodorowsky als Regisseur im letzten Teil von *The Holy Mountain* gearbeitet hat. Als Ergänzung zu der Annahme, dass er genau wusste, welche Wirkung er mit dem Film erzielen wollte, folgt die Auffassung von Thorolf Lipp über die Arbeitsweise im *cinéma vérité*:

Der Filmmaker weiß, dass er dem Zuschauer keine Wirklichkeit zeigen kann, an deren Herstellung er selbst unbeteiligt gewesen wäre. Möglich ist lediglich, diejenigen Rollenspiele abzubilden, die er aufgrund seiner eigenen Präsenz und der Anwesenheit der Kamera mitgestaltet hat. (Lipp 2016:113)

So ist *ciné vérité* laut Lipp die filmische Form, die wie keine andere von bewusst herbeigeführten Dramatisierungen lebt (Lipp 2016:32) und er beschreibt dessen Quintessenz („das Rückgrat“) damit, dass sich die Filmemacher des *Cinéma Vérité* darüber bewusst sind, es sogar betonen und offen darlegen, dass sie immer nur das abbilden können, was sie selbst mit der Kamera hergestellt haben (Lipp 2016:102). Lipp beschreibt auf eine weitere Art den Ansatz dieses Genres:

Der Cinéma Vérité Ansatz betont, dass Film Leben ist und Leben Film. Beides ist nicht voneinander zu trennen, sondern hat vielmehr Auswirkungen aufeinander. Insofern ist auch folgerichtig, wenn der Filmemacher nach dem Abschluss der Dreharbeiten Kontakt zu seinen Protagonisten pflegt, die ja ein Teil seines eigenen Lebens geworden sind, ihm vielleicht sogar zu einer Karriere verholfen haben. (Lipp 2008:108)

⁴⁹ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Quería hacer ciné vérité“.

Diese Beschreibung ist in gewisser Weise eine Beschreibung des Kinos Alejandro Jodorowskys, besonders aber trifft sie auf *The Holy Mountain* zu. Mit dem bereits erwähnten Anspruch an den Film, die Schauspieler, die ZuseherInnen und sich selbst zu verändern, greifen Leben und Film tatsächlich ineinander.

Es wird immer deutlicher, dass es sich in diesem Teil des Films um eine Mischform aus Spielfilm und Dokumentarischem einerseits, andererseits auch zwischen mehreren Stilen des Non-fiktionalen Films handelt. Das tatsächliche Werk *The Holy Mountain* lässt sich mit einem weiteren Zitat Lipps beschreiben:

Allerdings geht das Cinéma Vérité über die reine Beobachtung weit hinaus, es geht hier nämlich auch um ein Mitmachen und sogar um ein Provozieren von Ereignissen. Dass bzw. wie sich diese Einflussnahme vollzieht, soll dabei explizit offengelegt werden. Das kann so weit gehen, dass der Regisseur selbst eine Art Hauptrolle übernimmt und dabei auch im Bild zu sehen sind [sic!] [...]“ (Lipp 2016:110)

Einen Sonderstatus in dieser Thematik des Filmes haben die Szenen, in denen die Gruppe der Figuren des Films mit Schamanen in Kontakt kommt. Zur Unterscheidung von Fiktion und filmischer Dokumentation schreiben Beil, Kühnel und Neuhaus:

Die im Drehbuch entworfenen fiktiven Figuren, die von ihnen getragene Handlung und deren inszenatorische Realisierung durch die Mittel der mise-en-scène gehen im filmischen Produkt auf. Sie sind mithin nach Beendigung der Dreharbeiten nicht mehr existent, es gibt sie eben nur noch im Film. (Beil, Kühnel und Neuhaus 2016:183)

Angemerkt wurde schon mit einem Zitat von Borstnar, Pabst und Wulff, dass die ZuschauerInnen keine Möglichkeit zur Überprüfung des Wahrheitsgehalts eines Films haben. Die Schamanen sind allerdings die einzigen Personen des Films, die eventuell nach Beendigung des Films eben doch noch existent sind, sie haben durch das Ende des Films nicht aufgehört zu existieren. Dennoch gibt es wie immer die Möglichkeit, dass Jodorowsky doch alles angeleitet hat und hier keine echten Bewohner der Region Mexikos, an der gedreht wurde, die als Schamanen lebten, am Film mitwirkten, sondern lediglich Schauspieler.

Es bleibt ungeklärt, welche Haltung man in diesem Teil des Films in Bezug auf die Frage, ob es sich um Fiktion oder Non-Fiktion handelt, einnehmen soll. Étienne Souriau stellt diese zwei Begriffe einander ebenfalls gegenüber und hilft somit dabei, Elemente aus beiden beschriebenen Stilen in *The Holy Mountain* zu erkennen und den Film als eine Art Mischform zu klassifizieren:

Schon aufgrund der Tatsache, dass ich begreife, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt, verstehe ich, dass man mir ein Stück Wirklichkeit präsentiert. (Oder man gibt vor, dies zu tun: Man mag dabei bis

zu einem gewissen Grad manipuliert haben, doch das ist unwichtig.) Dies wurde irgendwo in der wirklichen Welt, irgendwo auf dieser Erde aufgenommen, an einem Ort, der tatsächlich existiert, an dem es die Lebewesen und die Dinge, die man mir zeigt, wirklich gibt, und deren sinnliche Gegenwart man, trotz der Distanz, für mich auf der Leinwand erzeugt. (Souriau 1997:142)

Wenn man nun LADRI DI BICICLETTA (Vittorio De Sica, I 1948) betrachtet, dann verhält es sich bis zu einem gewissen Punkt ähnlich, weil der Film „realistisch“ ist. Doch ich weiß von vornherein, dass das gezeigte Universum die wirkliche, historische, geographische und soziale Welt nicht einfach verdoppelt. Ich weiß, dass die Hauptfiguren, für die ich mich interessieren soll, nur durch die Fiktion, die der Film sichtbar macht, gesetzt werden; ihre Erlebnisse sind imaginär und vom Filmemacher erdacht. Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung. (ebda)

In gewisser Weise werden das „Universum der Fiktion“ und die „wirkliche Welt“ in *The Holy Mountain* schließlich zusammengeführt, sodass sich Non-Fiktion und Fiktion quasi überlappen. Das letzte Kapitel der Analyse von *The Holy Mountain* wird dieses Thema behandeln. Fiktiv wird der Film immer dann, wenn Szenen aus der Sicht einer der Figuren gezeigt werden, wenn also die Technik der subjektiven Kamera eingesetzt wird.

4.5 Subjektive Kamera und Mind Screen in The Holy Mountain

Kamp und Rüssel meinen, die klassische Erzählweise des Films sei auktorial, da die neutrale Kamera nicht an Beschränkungen durch Raum oder Zeit gebunden ist (vgl. Kamp und Rüssel 2007:100). In *The Holy Mountain* wird ebenfalls auktorial erzählt, und stellenweise wirkt der Dieb als Reflektorfigur, wodurch einige Geschehnisse des Films „aus seiner Sicht“ gesehen werden. Klar wird die Funktion der Kamera als auktorialer Erzähler aber dann, wenn der Dieb nicht anwesend ist; wenn also etwas gezeigt wird, das der Dieb gar nicht wissen kann. Dies ist zum Beispiel in der Szene der zwölf Prostituierten der Fall, die gezeigt werden, noch bevor der Dieb sie getroffen hat. Es kann sich also hierbei nicht um Erlebnisse des Diebes handeln, sondern die erzählende Instanz stellt uns neue Figuren der Geschichte vor. Dazu schreibt Moldes, dass die erzählende Instanz des ersten Teiles des Filmes durch verschiedene Techniken wie eine Art Weltenschöpfer oder auch das „Auge Gottes“ wirkt:

en la larga primera parte o presentación los personajes son vistos desde una perspectiva objetiva, casi la de un demiurgo sagrado que los contempla desde el cielo (el Alquimista?, el ojo de dios?), de ahí la abundancia de zooms de apertura (y no al revés) y de grandes planos generales con angulaciones en picados muy pronunciados e incluso cenitales. (Moldes 2012:266-267)

Den zweiten Teil des Films, der für dieses Kapitel von besonderer Bedeutung ist, beschreibt er folgendermaßen:

[...] la segunda parte, más corta, es más subjetiva en cuanto al punto de vista de la cámara, es decir, vemos lo que ven los personajes, a través de la cámara [...], lo que se traduce en optar por planos más cortos, inestables, críspados, como las mentes de sus torturados protagonistas. (Moldes 2012:267)



Abb. 74: *ángulos ceñales* [00:29:25], [00:34:40] und [00:37:19]

Die Kamera als auktorialer Erzähler, der Dieb, der Alchemist und die Vertreter der Neun Gefährten wirken an unterschiedlichen Stellen des Films als Erzähler. Diese verschiedenen erzählenden Instanzen sind im Film nicht unbedingt durch technische oder inhaltliche Signale definiert, so dass die Übergänge zwischen ihnen erst nach mehrmaligem Betrachten klar werden. Diese zwischen den erzählenden Instanzen fließend wechselnde Struktur wird variable Perspektivierung genannt, im Gegensatz zu der fixierten und der multiplen Perspektivierung, wobei die fixierte Perspektivierung eine durchgängige Fokalisierung bedeutet und die multiple Perspektivierung dieselben Ereignisse nacheinander oder parallel aus der Sicht verschiedener Figuren oder Erzähler zeigt (Eder 2008:624-625). In den Szenen, in denen der Dieb oder der Alchemist als Erzählinstanz fungieren, tun sie dies größtenteils als Reflektorfiguren. Die Neun Gefährten werden im Mittelteil des Films allerdings zu Ich-ErzählerInnen und im letzten Teil des Films werden ihre Gedanken und Emotionen durch eine Vielzahl von *Mental State Shots* oder auch *Perception Shots* gezeigt. Das Erleben von im Film Gezeigten aus der Perspektive einer der Figuren wird als *Mindscreen* bezeichnet. Bruce Kavin schreibt zu dieser Technik: „*Mindscreen* denotes, as a term, the workings of a specific mind.“ (Kavin 1978:12). Er setzt diese Technik der subjektiven Kamera entgegen, die lediglich das visuelle Sichtfeld einer Figur abbildet, und bezieht sich deswegen auf den Geist und die Gedanken der jeweiligen Figur. Er erläutert weiterhin, dass es in einem *Mindscreen* eine nicht sichtbare Erzählinstanz gibt, wenn er schreibt: “*Mindscreen*, as a term, attempts to articulate this sense of the image field as a limited whole, with a narrating intelligence offscreen“. (Kavin 1978:55). Als bekannte Beispiele führt er die Filme *Rebecca* (Hitchcock, 1940) und *Spellbound* (Hitchcock, 1945) an, wo die Geschichte aus Sicht der Heldin erzählt wird, ohne auch nur einmal einen realistischen *POV shot* aus ihrer Sicht zu zeigen (*Rebecca*) oder die Perspektive der Heldin eingenommen wird, obwohl *POV shots* von anderen Figuren vorkommen (*Spellbound*). Kamp und Rüssel schreiben zu dieser Technik:

Wenn wir in einem Film Traumbilder, Phantasien oder Erinnerungsbilder sehen, so sind sie offensichtlich nicht von einer neutralen Perspektive geprägt, sondern subjektiver Natur. Solche Sequenzen, in denen das Publikum an der Erfahrungswelt der Protagonisten unmittelbar teilnimmt, werden als *Mindscreen* bezeichnet. (Kamp und Rüssel 2007:108)

Walter Murch beschreibt die Funktion des *Mindscreen* und bringt die schauspielerischen Anforderungen dabei ins Spiel. Laut ihm kann man guten Schauspielern quasi beim Denken zusehen, was durch die Großaufnahme und den Schnitt möglich wird, denn der Schnitt ermöglicht, dass in Sekundenschnelle von einem Bild zum nächsten gesprungen und somit eine passende Analogie zum Gedankensprung erzeugt wird (Murch 2004:133-134).

Eine weit verbreitete und für die subjektive Darstellung von Situationen verwendete Technik ist der *point of view shot*, kurz *POV*, welcher eine Annäherung an die Wahrnehmung der Figuren und die Darstellung des Figureninneren wie Kognitionen oder emotionale Befindlichkeiten als Ziel hat (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:177). Durch diese Technik wird die Identifizierung mit einer Figur erleichtert und eine stärkere Involvierung der ZuseherInnen hervorgerufen:

Die wahrnehmungssubjektive Informationsvergabe nähert die Kamera bzw. das von ihr Gesehene der räumlich-optischen Perspektive einer intradiegetischen Figur an, so dass u. U. der Eindruck entsteht, wir würden „mit den Augen der Figur“ Objekte, Raum und Handlung wahrnehmen. Die so genannten Point of view Shots leisten dabei eine starke Involvierung des Rezipienten in das Geschehen und sind u. a. auch Grundlage dafür, dass identifikatorische Prozesse zwischen Rezipient und intradiegetischen Figuren stattfinden können. (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:180-181)

Die Umsetzung des *POV Shot* hat aber auch Tücken, da dieser in manchen Fällen sehr künstlich wirken kann, vor allem dann, wenn Körperteile der Figur, durch deren Augen man sieht, ins Bild ragen (vgl. Kamp und Rüssel 2007:104). Ein einziges Mal ist dies auch in *The Holy Mountain* der Fall (Abb. 75).



Abb. 75: Der Arm des Alchemisten in dessen Blickfeld. Die Einstellung wirkt unnatürlich. [00:35:27]

In *The Holy Mountain* wird der *POV Shot* auf mehrere Weisen produziert, der einfachste und klassische *POV Shot* besteht allerdings aus zwei Einstellungen, die nacheinander zu sehen

sind: Erstens dem *glance shot*, der den Blick einer Figur zeigt und zweitens dem *object shot*, in dem wir sehen, was die Figur sieht, aus der Perspektive der ersten Einstellung (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:181). Ein Beispiel aus dem Film, in dem eine Art doppelter *POV Shot* vorliegt, soll diese Bildabfolge verdeutlichen (Abb. 76 - 79). Eine der Prostituierten (die gleichzeitig auch für die zwölf Apostel stehen) verliebt sich in den Dieb. Eine Einstellung zeigt die beiden sehr nah aneinander, man sieht die Prostituierte, wie sie den Dieb ansieht. In der nächsten Einstellungen sehen wir das Gesicht des Diebes aus der Perspektive der Prostituierten. Daraufhin beginnt der nächste *POV Shot*: die Prostituierte säubert dem Dieb die Füße und kniet dabei vor ihm. Ihr Blick wandert nach oben, um ihm noch einmal ins Gesicht zu sehen. Die nächste Einstellung zeigt eine Statue von Jesus, herabblickend von seinem Kreuz, die zuvor schon in einer Kirche, in der die Prostituierten gebetet hatten, gezeigt wurde.



Abb. 76-79: zwei *POV Shots* nacheinander. *Glance* und *Object Shot* sind gut erkennbar. [00:18:50 – 00:19:00]

Besonders der zweite hier erwähnte *POV Shot* ist interessant, da die aus der körperlichen Position der Prostituierten gegebene Perspektive dargestellt wird (*contrapicado*) und gleichzeitig ein *Mindscreen* stattfindet, durch das das Publikum versteht, dass die Frau den Dieb in ihren Gedanken mit Jesus in Verbindung bringt.

4.5.1 Die Planetensequenz - Ich-Erzählungen

Wie schon im vorherigen Kapitel beschrieben, wechseln in *The Holy Mountain* die Erzählperspektiven recht häufig: vom auktorialen Erzählen zu Beginn mit teilweiser subjektiver Sicht des Diebes als Reflektorfigur, über den Alchemisten als Erzählinstanz bis hin zu sehr stark subjektivierten Ich-Erzählungen der Figuren der sieben Planeten. Diese Ich-Erzählungen nehmen einen großen Teil des Films in Anspruch und ermöglichen eine umfangreiche Analyse des Einsatzes der subjektiven Kamera.

Dieser Teil des Films, der in dieser Arbeit oft als zweiter Teil oder mittlerer Teil bezeichnet wird, ist noch im Stile eines *art film* gedreht und hochgradig – vielleicht sogar ausschließlich – fiktiv wahrzunehmen. Die in Ich-Erzählungen strukturierte Form dieses Filmabschnitts wird jedoch nicht durch Bilder, sondern durch die Sprache am deutlichsten vermittelt. Jede Figur beginnt ihren Teil der Geschichte mit dem nach folgendem Schema gegliederten Satz: „*my name is [...]. My planet is [...]*“. Dadurch ist klar, wer der jeweilige Erzähler des Gezeigten ist. Dabei sind direkte Blicke in die Kamera keine Seltenheit, die im fiktionalen Film ein Tabu darstellen, außer es wird die subjektive Perspektive einer Figur gezeigt (Borstnar, Pabst und Wulff 2008:42).

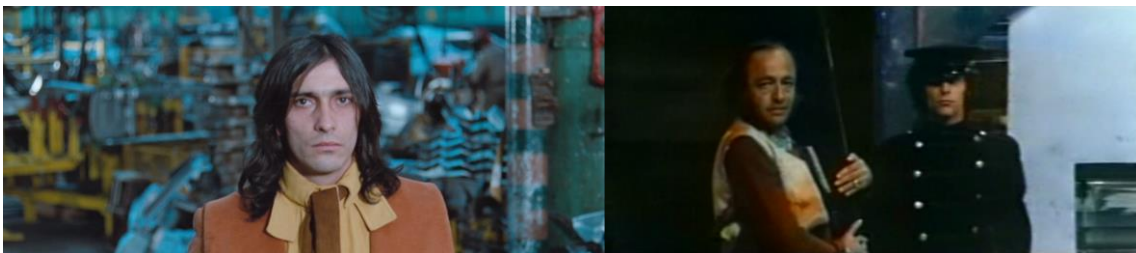


Abb. 80 und 81: Direkte Blicke in die Kamera. Die dazu gesprochenen Sätze sind direkt an den Zuseher gerichtet [00:38:33] und [00:50:33]

Der Großteil dessen, was in diesem Teil des Films gesprochen wird, ist direkt an das Publikum gerichtet. Trotz des künstlichen Stils der Bildkomposition und der Schnitte hat dieser Teil des Films eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Stil eines Dokumentarfilms (der im dritten Teil des Films von Jodorowsky angestrebt wurde) da man auditiv fortwährend eine Beschreibung dessen bekommt, was gerade gezeigt wird. Die unterschiedlichen Verbindungsmöglichkeiten von Bild und Ton, die durch das Voice Over entstehen können, zeigen wie gut das Medium Film die Darstellung des Figureninnenlebens ermöglicht (Eder 2008:611). Die Figuren in diesem Teil des Films nehmen verschiedene narrative Rollen ein, da sie erzählen, aber währenddessen auch selbst zu sehen sind und teilweise sogar Dialoge führen. Verschiedene Positionen in Bezug auf Erzählperspektiven sind laut Eder keine Seltenheit: Figuren können Akteure, Filter und Erzähler sein – sowohl nacheinander oder gleichzeitig innerhalb einer Sequenz (Eder 2008:622-23). Im Beispiel dieser Planetensequenz in *The Holy Mountain* sind die verschiedenen Perspektiven durch *Voice Over*, *POV Shots* und direkte Blicke in die Kamera bei gleichzeitigem Handeln der Figuren als Akteure ersichtlich.

Die Handlung des Films führt die Figuren dieser Sequenz in den Turm des Alchemisten, von wo aus die Reise zum Heiligen Berg startet und die Erzählperspektive des Films wieder

auktorialer wird und keine Ich-Erzählungen mehr vorkommen. Allerdings kann man in diesem Teil anspruchsvolle *Mindscreening* Szenen beobachten, die im nächsten Abschnitt beschrieben werden.

4.5.2 Die Reise

Die Reise der Mächtigen dieser Welt, geführt vom Alchemisten, beginnt nach dem Verbrennen der Wachsfiguren, die ihre Egos repräsentieren sollen. Die Gruppe wird durch grüne Berge geführt, trifft auf Schamanen und erlebt eine Reihe von Prüfungen oder zumindest Aufgaben, um jedem Mitglied zu ermöglichen, näher zu sich selbst zu finden. Der dritte der Schamanen, denen sie begegnen, gibt jedem Gruppenmitglied halluzinogene Pflanzen, woraufhin die Gruppe kollektiv in eine Art Trance verfällt und die eindringlichsten *Mindscreening* Szenen des Films gezeigt werden. Die erste dieser Szenen zeigt das veränderte Empfinden der Geräusche in der Umgebung der Figur *The Written Woman*. In einer Einstellung zoomt die Kamera langsam an das Ohr der Darstellerin heran, woraufhin ihre Umgebung gezeigt wird, allerdings mit deutlich verstärkter Lautstärke der jeweiligen Geräusche (Abb. 82). Die erste Einstellung dieser Art zeigt einen Strauch, die Blätter rascheln im Wind. Ameisen krabbeln über den Steinboden, ihre Schritte sind lautstark zu hören. Des Weiteren werden Käfer, Skorpione, Schmetterlinge und Bienen gezeigt, und obwohl diese Tiere erfahrungsgemäß leise in ihrer Fortbewegung sind, werden deren Bewegungsgeräusche in der Wahrnehmung der Frau auditiv stark hervorgehoben, sodass das Krabbeln des Käfers eher dem Stampfen eines Elefanten ähnelt. Den Höhepunkt der Einstellungen dieser Sequenz bildet ein Stein, der von einer Mauer fällt und beim Aufprall das Geräusch einer explodierenden Bombe produziert.



Abb. 82: Mit dem Zoom auf ihr Ohr wird die auditive Wahrnehmung der Figur *The Written Woman* eingeleitet. [01:22:23]

Die Fokalisierungen dieses Teils der Geschichte, die verschiedene Figuren und verschiedene Arten von Sinneswahrnehmungen darstellen, werden als *perception shots* bezeichnet. Veränderungen in Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, subjektives Zeiterleben und

Verhaltensveränderungen von emotional erregten oder kranken Figuren werden durch sie dargestellt, oft mittels surrealer Bildinhalte, intensive Farben, Proportionsverzerrungen, Zeitlupe oder Zeitraffer, Handkamera, Überblendungen oder schneller Schnitte (Eder 2008:611-12).

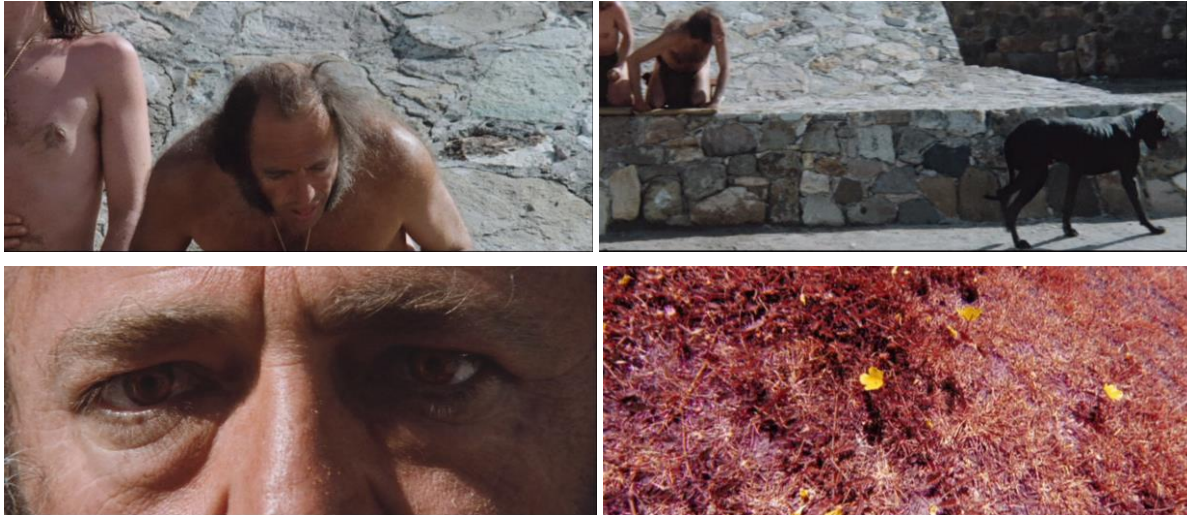


Abb. 83-86: Die nahe am Boden geführte Handkamera ermöglicht die Identifizierung mit dem Hund. [01:22:59 – 01:23:14]

Nach dieser auf das Gehör konzentrierten Szene kommt die Figur des Klen in den Fokus. Ein Hund läuft um die Ecke und auf die Gruppe zu, wobei der Schamane ankündigt: „*El perro se llevará tus ojos. Él puede ver por tí.*“ Nun sieht man Klen in der halbnahen Einstellung der Kamera, danach wie er dem Hund nachsieht und aus dem Bildrahmen verschwindet, während der Hund weiterhin gezeigt wird. Danach sieht man Klen's Augen in Großaufnahme und die darauffolgenden Einstellungen sind mit Handkamera aus Perspektiven gefilmt, die der eines Hundes stark ähneln, auch die Bewegungen der Kamera gleichen durchaus denen eines Hundes (Abb. 83-86).

Weitere Schamanen und Aufgaben des Alchemisten warten in den Bergen auf die Gruppe, und schließlich kommen sie zu einem Bootssteg am Meer, wo sie ein Boot finden, auf dem sie nach *Lotus Island* segeln wollen. Bevor sie den Anker lichten, wird der Dieb von mehreren hungrigen Kindern um Almosen gebeten, woraufhin er versucht, ein Wunder zu vollbringen, was jedoch vom Alchemisten durch dessen prophetische Weitsicht unterbunden wird. Wieder wird die Kamera subjektiviert und zeigt für 15 Sekunden eine Art Vision des Alchemisten, die er mit dem Dieb teilt.

4.5.3 Die Prophezeiung

Die Szene der Prophezeiung ist von Interesse, da hier eine Art magische Fähigkeit des Alchemisten gezeigt wird, da er andere Menschen – in der Szene den Dieb – in die Zukunft sehen lassen kann. Die Montage der Szene unterstützt diese Wahrnehmung, da die Vision des Diebes genau dann einsetzt, als der Alchemist dessen Kopf berührt und seinen Blick auf die Stelle dreht, an der wenig später die Vision spielt. Die erste Einstellung der Visionssequenz kann als *POV Shot* gesehen werden, da sie aus der Richtung gefilmt wurde, aus der der Dieb auf das Geschehen blickt. Nach mehreren raschen Schnitten, durch die sich Brot, das auf einem Haufen gestapelt ist, vermehrt (durch das Wunder, dass der Dieb gerne vollzogen hätte) wechselt die Perspektive, sodass nicht mehr von einem *POV Shot* zu sprechen ist. In dieser Visionssequenz, die nur 15 Sekunden dauert (1:28:33 – 1:28:47), trennen zwei Faktoren die tatsächliche Vision von der filmischen Realität. Der erste, der sich auf die Montage bezieht, ist die rasche Abfolge der Schnitte (10 Schnitte in den 15 Sekunden der Szene), die noch dazu als elliptische *Jump Cuts* wahrgenommen werden und somit irritierend wirken. Zweitens ist die Vision klar durch die Musik gekennzeichnet, die kurz vor dem ersten Schnitt, als der Alchemist noch den Kopf des Diebes in der Hand hält, beginnt und mit dem letzten Schnitt aufhört, um die Vision deutlich auditiv einzurahmen. Dies ist eine ästhetische Variante, eine Vision darzustellen, die zum Stil Jodorowskys passt und bei der auf deutlichere optische Signale bewusst verzichtet wurde, wie beispielsweise ein Verschwimmen des Bildes vor dem *Mindscreen-Sequenz* oder Farbverzerrungen, die oft bei Phantasiebildern oder Halluzinationen eingesetzt werden (vgl. Kamp und Rüssel 2007:110).



Abb. 87 - 90: Der Alchemist prophezeit dem Dieb das Leid, das er durch ein Wunder anrichten würde [1:28:33-1:28:37]

Als die Vision zu Ende geht, betreten sowohl der Alchemist als auch der Dieb das Boot und segeln in Richtung *Lotus Island*. Auf der Überfahrt wird der Dieb mit seiner Vergangenheit konfrontiert: Er soll das Monster, das er in seinen Gedanken hat, beseitigen, um näher zu sich selbst zu finden.

4.5.4 Das Gedanken-Monster

Auch die nächste Mindscreen-Sequenz dreht sich um den Dieb als die Gruppe den Ozean überquert, um *Lotus Island* zu erreichen, wo sich Der Heilige Berg befindet. Während der Reise auf dem Meer lehrt der Alchemist seine Gefährten weitere Dinge und beginnt über Formen der Gedanken zu sprechen, als er dem Dieb sagt: „You have a monster in your mind.“. Dies bezieht sich auf die noch immer im Dieb vorhandenen Begierden nach materiellem Besitz, Geld und leichten Vergnügen, welche durch eine Nebenfigur, einen Freund des Diebes mit Mond-Ohring, personifiziert werden.⁵⁰ Im Film folgt daraufhin eine Reihe von Einstellungen, die abwechselnd die Sicht der Gruppe und die Wahrnehmung des Diebes darstellt: So hat der Dieb beispielsweise in seiner Wahrnehmung seinen kleinen Freund im Arm, während dieser in Wirklichkeit nur in seinen Gedanken existiert (Abb. 91 und 92). Als der Dieb das „Gedankenmonster“ ins Meer wirft, hört man ein lautes Platschen, wodurch diese Einstellung zu einer der speziellsten des ganzen Films wird, da man zwar sieht, was die Gruppe sieht (das Gedankenmonster ist nicht zu sehen, es existiert nur in der Wahrnehmung des Diebes) aber man hört, was der Dieb wahrnimmt (der Aufprall kann eigentlich nicht zu hören sein, da der Dieb nichts ins Meer geworfen hat). Die zwei Perspektiven werden mittels zweier verschiedener Sinne in einer einzigen Einstellung verknüpft.



Abb. 91 und 92: Als er das „Monster“ ins Meer wirft, hört man ein lautes Platschen, man teilt die Wahrnehmung des Diebes [01:31:04] und [01:31:20]

Auf *Lotus Island* müssen sich die Mitglieder der Gruppe ihren größten Ängsten stellen. Da es um die persönlichen Ängste jedes einzelnen Mitglieds geht, werden diese subjektiv gezeigt,

⁵⁰ Dieser Freund ist ab der Christs-for-Sale Sequenz (bevor der Dieb in den Jesus-Raum kommt) nicht mehr zu sehen, doch der Alchemist weiß, dass der Dieb noch an ihn und somit an all seine angesprochenen Laster denkt.

wobei der Regisseur kurz vor dem Ende des Films die irritierenden und teilweise verstörenden Inhalte dieser Phantasien in künstlicher und surrealer Weise zeigt, bevor am Ende des Films endgültig mit der Illusion gebrochen wird.

4.5.5 Überwindung der Ängste

In dieser Sequenz wird noch einmal mit dem dokumentarischen Ansatz des Filmes gebrochen. Dabei handelt es sich um eine Reihe von intensiven *mind screen* Sequenzen, welche derart künstlich, provokant und surreal sind, dass sie eine Hervorhebung in diesem Kapitel verdienen. Bezogen auf die Geschichte und die verschiedenen Stile des Films kann behauptet werden, dass hier kurz vor dem Erreichen des Höhepunktes des Films und somit der Realität noch einmal ein dominantes und ästhetisches Zeichen im Stile eines *art film* gesetzt wird, vielleicht auch, um durch den Kontrast zur Schlusssequenz deren Effekt zu verstärken.

Die *Mindscreen*-Szenen dieser Sequenz sind technisch simpel strukturiert: Nach einer kurzen Einstellung in Form von Nahaufnahmen der Figuren, meistens des oberen Teils des Oberkörpers inklusive Kopf, bekommt man in den darauffolgenden Einstellungen deren Ängste zu sehen. Jodorowsky behauptet, die Bilder seien die filmische Umsetzung der realen Ängste der Schauspieler⁵¹, zu welchen unter anderem Arachnophobie, Kastrationsängste oder die Angst vor dem Androgynen zählen (Abb. 93 und 94).



Abb. 93 und 94: Jodorowsky behauptet, die Ängste der Figuren seien die realen Ängste der Schauspieler. [01:40:53] und [01:42:29]

Das Bestreben des Regisseurs, in *The Holy Mountain* eine Vermischung von Fiktionalität und Wirklichkeit zu erzeugen, wird durch die Behauptung, es handle sich tatsächlich um die realen Ängste der Schauspieler, verstärkt. Moldes schreibt dazu:

Jodorowsky quería que la realidad y la ficción se entrelazaran, que la experiencia real de los actores en su búsqueda de un cambio espiritual se viese reflejado en los personajes interpretados en la película, que buscaban la inmortalidad. (Moldes 2012:248-249)

⁵¹ Alejandro Jodorowsky, Audiokommentar zu *The Holy Mountain*: „Les dije: cuál es tu miedo más grande? Y ellos me lo dijeron... Son las propias obsesiones de cada cuál.“

Die Sequenz der Ängste der Schauspieler endet mit einem einfachen Schnitt, nachdem die Gruppe beim Erklimmen der Bergspitze gezeigt wird, wobei der Regisseur im Audiokommentar noch einmal auf das gerade Gesehene verweist und gleichzeitig auf das Ende des Films anspielt, indem er sagt: „*Ya llegamos casi al final. Vamos a romper la última ilusión. Porque todo el fin ha sido una continua ruptura de ilusiones para llegar a la realidad.*“ Dieser Ankunft in der Realität ist das folgende und letzte Kapitel dieser Filmanalyse gewidmet.

4.6 Is this life reality?

„*You don't need a master now, you can win by yourself. Goodbye.*“ Diesen Satz sagt der Alchemist zu seinen Gefährten, als er sie zurücklässt und ihnen sagt, sie sollen drei Stunden meditieren, bevor sie die Weisen an der Spitze des Berges angreifen. Eine künstliche Szene ist noch zu sehen, als der Alchemist vom Dieb verlangt, er möge ihm den Kopf mittels Schwert abschlagen, jedoch auf magische Weise statt ihm ein Lamm geschlachtet wird. Der Dieb verlässt daraufhin – auf Anweisung des Alchemisten - die Gruppe um mit der Prostituierten, die der Gruppe die ganze Zeit über mit einem Schimpansen an der Hand gefolgt ist, ein glückliches Leben zu führen. Die danach folgende Schlusssequenz ist die letzte des Films und ermöglicht mehrere Interpretationsweisen, die im folgenden Abschnitt besprochen werden.

4.6.1 Falsche Tatsachen – Die Lügen des Alchemisten

Die Schlusssequenz dieses Films stellt eine Entstehung pluraler Realitäten dar. Diese stellen eine Form der narrativen Thematisierung der Wirklichkeit dar und sind nach Dominik Orth in zwei Grundformen einzuteilen: die hierarchisierte Pluralität, wobei eine Version der narrativen Wirklichkeit als die tatsächliche und wahre Wirklichkeit mindestens einer weiteren Version (einer variativen bzw. entworfenen Wirklichkeit) gegenübersteht, sowie die gleichberechtigte Pluralität, in der von der Erzählinstanz keine tatsächliche narrative Wirklichkeit etabliert wird, sondern mehrere Wirklichkeiten nebeneinander existieren und beschrieben werden (vgl. Orth 2013:122-23).

Welche Art der pluralen Realität in *The Holy Mountain* vorliegt, ist durch die Figur des Alchemisten schwer zu definieren, beziehungsweise kann argumentiert werden, dass je nach Interpretation seiner Charaktereigenschaften beides möglich ist. Dies ist deshalb der Fall, weil der Alchemist den ganzen Film über verschiedene Mittel der Täuschung einsetzt und über magische Kräfte verfügt, die eine zweifelsfreie Identifikation der tatsächlichen narrativen

Wirklichkeit erschweren. Hier stellt sich die zentrale Frage: Woher weiß man, ob der Alchemist, wenn er an der Spitze des Berges die Realität zum Film erklärt, zusammen mit seinen Gefährten das Enneagramm umwirft und sie auffordert, das richtige Leben zu suchen und sogleich mit ihnen in Richtung Horizont aufbricht, nicht einfach die nächste Täuschung vollzieht? Diese Frage ermöglicht zwei Versionen von pluralen Realitäten in *The Holy Mountain*, eine hierarchisierte und eine gleichberechtigte.

In der Version der gleichberechtigten pluralen Realität müsste davon ausgegangen werden, dass der Alchemist in der letzten Sequenz diese zweite Realität erschafft. Somit gibt es eine narrative Wirklichkeit, in der die Gefährten Unsterblichkeit suchen und der Alchemist weiß, wie man diese erreicht und eine zweite Wirklichkeit, in der der Alchemist behauptet, dies wäre nur ein Film und Unsterblichkeit gäbe es nicht. Die restlichen Figuren können nicht wissen, welche Version die tatsächliche Wahrheit ist. Wie oben beschrieben wird diese Interpretation durch die magischen Fähigkeiten und die Charaktereigenschaften des Alchemisten ermöglicht, durch das Aufzeigen der Künstlichkeit des Films, die Filmcrew und die direkten Blicke in die Kamera der Darsteller allerdings abgeschwächt. Da der Film an dieser Stelle endet, können keine weiteren Anzeichen dafür erkannt werden, dass der Alchemist hier ein weiteres Mal lügt, lediglich seine Taten in der Vergangenheit tragen dazu bei, ihm auch dieses Mal nicht sofort zu glauben und diese Möglichkeit in Erwägung zu ziehen.

Die zweite mögliche Interpretation ist die, dass der Alchemist hier eine hierarchisierte plurale Realität erschaffen hat, weil er die ganze Zeit die Wahrheit kannte und sie nun preisgibt. Orth schreibt: „Eine Form der hierarchisierten Pluralität entsteht dadurch, dass ein Wirklichkeitsmodell mit einer Täuschungsabsicht konstruiert wird, etwa um Figuren eine andere Realität vorzutäuschen.“ (Orth 2013:124). Durch die letzten Worte des Alchemisten wäre diese vorgetäuschte Realität in *The Holy Mountain* der gesamte Film vor der Schlussequenz und die Schlussequenz, inklusive alle dem, was folgen könnte, die tatsächliche narrative Wirklichkeit. Orth beschreibt die Widersprüche, die sich aus solch einer Struktur ergeben:

Einer der dargestellten Realitäten wird der Status zugesprochen, die einzig gültige Realität in der Fiktion zu sein, während der oder den variativen oder entworfenen narrativen Wirklichkeit(en) auf der Ebene des Erzählten kein Realitätsstatus im Sinne tatsächlicher narrativer Fakten zugesprochen werden kann. Diese wiesen vielmehr auf der Ebene der Darstellung Widersprüche zur tatsächlichen narrativen Wirklichkeit auf. Eine Pluralität ist daher gegeben, obwohl sich die narrative Instanz für eine Version der narrativen Wirklichkeit entscheidet. [...] Dabei ist es unerheblich, ob Figuren, die etwa von „falschen Tatsachen“

ausgehen, im Verlauf der Narration über die tatsächlichen narrativen Fakten aufgeklärt werden oder nicht. Strukturell besteht kein Unterschied darin, ob die Figur erkennt, dass sie in einer nicht-realen Wirklichkeit lebt oder nicht: Ausschlaggebend ist, dass die Pluralität zu einem Zeitpunkt des Erzählten vorlag. (Orth 2013:123-4)

Die Version der hierarchisierten pluralen Realität lässt eine Analyse des Endes zu, indem der Alchemist beinahe mit dem Regisseur, dem „echten“ Alejandro Jodorowsky verschmilzt. Das oftmalige Erwähnen des Ziels, die Fiktion und Illusionen im letzten Teil des Films zu zerstören sowie die bewusste Wahl eines realistischeren Filmstils sind Gründe zur Annahme, dass dies die vom Regisseur präferierte Interpretation des Filmes ist, welche als Abschluss dieser Analyse genauer aufgeschlüsselt wird.

4.6.2 Das Ende der Illusion

Die Schlussequenz beginnt mit einer Einstellung, die die acht verbleibenden Mitglieder der Gruppe von hinten beim Anstieg zur Spitze des Heiligen Berges zeigt, wo die Weisen des Gipfels an einem runden Tisch sitzen. In dieser Einstellung, ist aus dem Off das Krähen eines Hahnes (bei [01:05:04]) zu hören, als zusätzliche Betonung der Ankunft in der Realität. Als die Gefährten bei den Weisen am Tisch ankommen, erkennen sie, dass der Alchemist unter einer der weißen Kapuzen steckt und die anderen nur Puppen sind. Der Alchemist lacht und bittet seine ehemaligen Gefährten, sich zu setzen.



Abb.: 95 und 96: Die Gruppe erreicht die Spitze des Berges, während das Krähen eines Hahnes zu hören ist. Sie treffen auf die Weisen und müssen erkennen, dass es nur Puppen sind. Der Alchemist hat ihnen einen Streich gespielt, [1:45:03] und [1:45:22].

An diesem Tisch offenbart der Alchemist sowohl der Gruppe als auch dem Publikum die Wahrheit über das Erreichen der Unsterblichkeit. Es gibt sie nicht, dieses Leben ist auch nicht die Realität, sondern nur ein Film. Der Alchemist, der in dieser Einstellung eher als Alejandro Jodorowsky zu bezeichnen ist, fordert seinen Kameramann auf: „Zoom back, Camera!“, wodurch beinahe das gesamte Filmteam ins Bild gerückt wird (Chignoli 2009:2)⁵². Die

⁵² Wie die Cutterin Andrea Chignoli, die an der Restauration der Filme Jodorowskys beteiligt war, erkannte, sagt Jodorowsky hier eigentlich „Zoom back, Corkidi!“ und spricht somit direkt seinen Kameramann an.

Schauspieler und der Regisseur richten ihre Blicke direkt in die Kamera und als letzten Akt der Zerstörung jeglicher Illusion werfen sie zusammen das Enneagramm um und verlassen das Set, begleitet von den Worten Jodorowskys: „*Good Bye to The Holy Mountain, real life awaits us.*“ Nach diesem Ende wird das Bild weiß und Jodorowsky schließt im Audiokommentar mit den Worten: „*Y aquí se deshace y llegamos a lo que es el cine, una pura luz.*“ (Abb. 99).



Abb. 97 und 98: Nach dem Satz „*Zoom back, camera!*“ ist das Filmteam zu sehen, Schauspieler und Regisseur blicken direkt in die Kamera. [01:46:57] und [01:46:59]



Abb 99: Der Film endet, und mit ihm die Illusion. [01:47:33 – 01:47:41]

5. El cine jodorowskiano – Der kinematografische Stil Alejandro Jodorowskys

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die beiden Filme *El Topo* und *The Holy Mountain* anhand ihrer dominantesten Strukturen zu analysieren, was in den bisherigen Kapiteln geschehen ist. Während dieser Analysen haben sich auch technische Gemeinsamkeiten der Filme und sich regelmäßig wiederholende Muster des Stils Jodorowskys als Regisseur erkennen lassen, welche im folgenden und abschließenden Teil dieser Arbeit aufgezeigt werden. Dabei wird das bei Weitem offensichtlichsste Stilmittel – der Einsatz von religiösen, spirituellen und surrealistischen Symbolen – in wenigen Zeilen behandelt, da diesbezüglich schon ausführliche Literatur veröffentlicht wurde. Stattdessen werden anderer bislang weniger beachtete und in den Filmen vorkommende Motive in diesem Teil behandelt werden. Der erste Teil der Beschreibung des Filmstils Jodorowskys wird den in all seinen Filmen vorhandenen Schockelementen gelten, insbesondere der Darstellung von Gewalt. Der zweite Teil ist der technischen Vorgehensweise gewidmet. Welche Formen des Filmens wendet der Regisseur an? Wie wird die Kamera bewegt, welche Effekte versucht er damit zu erzielen? Wie wird der Ton in seinen Filmen eingesetzt? Gibt es Auffälligkeiten und/oder Gemeinsamkeiten bezüglich der Einstellungen und der Sequenzen der Filme? Diese Fragen werden im folgenden Teil beantwortet werden.

5.1 La imaginación simbólica de Alejandro Jodorowsky

Die Analyse eines filmischen Werks Jodorowskys ist ohne die Erwähnung der Vielzahl an verwendeten Symbolen zumindest nicht vollständig. Um die Bedeutung dieses Stilmittels hervorzuheben, soll an dieser Stelle auf Moldes verwiesen werden, der die symbolische Vorstellungskraft als Motor aller Arbeiten Jodorowskys bezeichnet (Moldes 2012:85). Weiter beschreibt er den Stil der Filme als: „[...] un estilo que desdeña el ritmo y la acción o el interés del espectador y se preocupa por la floración de los símbolos del inconsciente del autor en el film“ (Moldes 2012:26) und als eindeutig der Ära des *New Age* zuzuordnen, vor allem durch den Synkretismus verschiedener spiritueller, philosophischer und konzeptioneller Konzepte wie der Selbstperfektionierung und auch der fernöstlichen Religionen (vgl. Moldes 2012:29).

Jodorowsky hat mehrere Beweggründe, eine derartige Dichte an Symbolen in seine Filme zu integrieren, wobei die Verarbeitung einschneidender persönlicher Erlebnisse und das Vorhaben, das Publikum aktiv zu beeinflussen und durch direktes Ansprechen des Un(ter)bewussten sogar zu verändern besonders hervorzuheben sind. Dieses Vorhaben steht in direkter Verbindung zum Surrealismus und ist als Reaktion gegen den Rationalismus zu verstehen (vgl. Moldes 2012:38-7 und 44). Von Moldes wird sein Symbolismus wie folgt beschrieben:

Jodorowsky confirmaba que su imaginación simbólica fílmica es producto de su inconsciente, y también del nuestro, como espectadores de sus obras; es decir, el simbolismo – para algunos, cripticismo – de su cine no es un ejercicio pasivo del espectador sino que requiere de una toma de conciencia, incluso inconsciente, valga el oxímoron, en la que la interpretación de los símbolos presentes en sus películas provoca una reacción (de atracción o rechazo, poco importa eso) que desemboca en una transformación del estado cognitivo, es decir, que opera a nivel interior y, en cierta forma, espiritual. (Moldes 2012:38)

Über den Zweck dieser Vielzahl an Symbolen sagt der Regisseur selbst, dass er in unserem Unbewussten irgendeine Art der Reaktion wecken will (vgl. Kleiner 1973:60-64) und setzt seine symbolische Vorstellungskraft in Beziehung zu seiner Definition von echter Freiheit:

La imaginación activa es la clave de una visión amplia, permite enfocar la vida desde puntos de vista que no son los nuestros, pensar y sentir a partir de diferentes ángulos. Èsa es la verdadera libertad: ser capaz de salir de uno mismo, atravesar los límites de nuestro pequeño mundo individual para abrirse al universo. (Jodorowsky 2004:112)

Dieser Fokus, den Alejandro Jodorowsky in seinen Filmen auf die Symbologie legt, ist nicht nur für das Verständnis seiner Beweggründe von Bedeutung, sondern auch für die Analyse der technischen Elemente seiner Werke. Beispielsweise geschieht das oben erwähnte Ansprechen des Unterbewusstseins der Personen oftmals mittels Szenen, die sich nicht unbedingt auf die vorherige oder darauffolgende beziehen (vgl. Moldes 2012:26-7), was einen Verstoß gegen das vor allem in Hollywood etablierte Continuity-System bedeutet, der in diesem Kapitel noch besprochen werden wird. Eine derartige Missachtung der Spielregeln, erwähnt auch Marcel Martín, wenn er über ein „Übermaß des Symbolismus“ in Filmen schreibt:

Estos films, así, trastornan la „regla del juego“ cinematográfico, que exige que la imagen sea, en primer lugar, un trozo de realidad directamente significativa y, en segundo lugar, de modo accesorio y optativo, la mediadora de un significado más profundo y general. A través de esto se exponen a varios peligros; el principal es que la acción resulta artificial e inverosímil. (Martín 1985:116)

Martín führt diese Art Filme zu drehen auf die eigentliche Identität der Regisseure als Poeten zurück, die ihre poetische Welt auf die Leinwand übertragen wollen (vgl. Martín 1985:116), was auch im Falle Jodorowskys zutreffen dürfte. Dabei wird Filmen, die mit solchen

Stilmitteln arbeiten, die Unglaubwürdigkeit vorgeworfen, was wiederum von Diego Moldes aufgegriffen wird. Unglaubwürdigkeit ist laut ihm der größte Kritikpunkt, der Jodorowskys Filmen vorgeworfen wird, doch verweist er gleichzeitig auf eine gewisse Fragwürdigkeit dieser Vorwürfe, da doch der Großteil der Hollywood-Produktionen objektiv gesehen unglaubwürdig sei, vor allem wenn man beispielsweise an das Science Fiction Genre oder den Western denkt (vgl. Moldes 2012:48).

Ob man Jodorowskys Filme als Kunstwerke (mit poetischen Intentionen oder ohne) betrachtet oder als unrealistisches, regelbrechendes Kino: es trifft wohl auf die Unterstützer dieses Regisseurs unwidersprochen zu, wenn Diego Moldes schreibt: „creer en su cine es casi un acto de fe“ (Moldes 2012:54) und wahrscheinlich war es kein Zufall, dass hier das Verb *crear* verwendet wird, bedenkt man die Vielzahl an religiösen Symbolen in Jodorowskys Werken. Etwas ausführlicher begründet er diesen Satz wenig später, wobei er nicht mehr von *glauben*, sondern von *verstehen* und *lieben* spricht:

Quizá el único modo de llegar a comprender y amar el cine de Jodorowsky pase por desprenderse de la herencia secular del realismo, optar por lo no-real, o al menos tratar de ver en su cine un intento de filmar el espacio inmanifestado. (Moldes 2012:54).

5.2 Das Schockelement

Einer der beabsichtigten Effekte von Jodorowskys Filmen ist es, das Publikum auf verschiedene Arten zu schockieren. In dem Abschnitt “*Características del cine de Jodorowsky*” führt Moldes den Punkt “*Búsqueda de la perturbación voluntaria y la exasperación del espectador, mediante la violencia ritual, la sinrazón y la toma de conciencia iniciática*” an (Moldes 2012:25 und 27). Der folgende Abschnitt wird sich zunächst mit den empörenden und schockierenden Wirkungen befassen, die durch die Darstellung von Gewalt entstehen und danach auf die Darstellung von Menschen mit körperlichen Behinderungen und der Darstellung entstellter oder verstümmelter Körper in diesem Kontext eingehen. Die Einstufung einer Szene eines Films als schockierendes Element ist natürlich subjektiv, jedoch ist in gewissen Einstellungen das „Schocken“ der ZuschauerInnen vordergründiger als in anderen, und diese werden in den nächsten beiden Kapiteln analysiert.

5.2.1 Gewalt

Dieser Abschnitt soll nicht lediglich brutale Szenen auflisten, sondern es soll vielmehr versucht werden, den Grund für die Integration solcher Szenen zu erforschen und deren Effekte zu beschreiben. Beide Filme gehen unterschiedlich mit dem Thema Gewalt um: in *El Topo* findet man sie allein schon wegen des Bezugs zum Westerngenre, schließlich ist der *Topo* in der Wüste auf der Suche nach den vier *maestros del revólver* um einen nach dem anderen zu töten. Die Cowboys sind mit Gewehren bewaffnet, und es finden zahlreiche Schussgefechte statt. Schon am Anfang durchqueren der *Topo* und sein Sohn einen blutgetränkten Ort voller Leichen und Blutlachen. Die Spezialeffekte sind dabei wenig spektakulär, trotzdem sind manche Szenen brutal, und das durchgängige Zusehen kann für das Publikum zu einer Herausforderung werden.

Als erstes Beispiel und um den Kontext der damaligen Ära noch einmal aufzugreifen, soll die erste Duellszene in *El Topo* beleuchtet werden. Der *Topo* erschießt zuerst zwei seiner drei Konkurrenten. In dieser Szene sehen wir nach dem Schuss nur ungefähr, was passiert, da in zwei Sekunden sechs Einstellungen gezeigt werden, in denen man abwechselnd den Revolver des *Topo* und die blutverschmierten Köpfe der Cowboys sieht. In den Screenshots zu den Bildern kann man sehr deutlich das Kunstblut erkennen, zusätzlich sieht jemand, dem gerade mit einem Revolver ins Gesicht geschossen wurde, vermutlich anders aus, als diese beiden ersten Opfer des *Topo*. Gerade durch die hohe Schnittfrequenz wirkt diese Szene brutal, da die ZuschauerInnen keine Zeit bekommen, sich die Bilder anzusehen, sondern die blutverschmierten Köpfe quasi an ihnen vorbeiziehen, bevor die Körper leblos von ihren Pferden fallen. Es soll an dieser Stelle noch einmal hervorgehoben werden, dass der Luftballon, dessen verstummendes Pfeifen den Startschuss zum Schussduell gibt, dieses Duell zu einer tragikomischen Szene macht.



Abb. 100 und 101: Kunstblut ist deutlich erkennbar. [00:11:40]

Den dritten Cowboy erschießt der *Topo* in einer kleinen knietiefen Pfütze, wobei eine sehr interessante Szene entsteht, die besonderer ist, als es zunächst den Anschein hat. Der Cowboy steht am rechten Bildrand in der Pfütze, der *Topo* ihm gegenüber, links im Bild auf dem steinernen Boden. Dann schießt der *Topo* auf seinen Gegner, man sieht Funken aus dem Gewehr sprühen und den Aufprall des Geschosses auf der Kleidung des Cowboys – etwas, das zu dieser Zeit verboten war, wie Jodorowsky erklärt⁵³.



Abb. 102: Schuss und Treffer in der gleichen Einstellung! [00:13:30]

Auch wenn diese Einstellung nach heutigem Standard nicht unbedingt als brutal oder schockierend eingestuft werden würde, muss man bedenken, dass Konventionen und die Normen der damaligen Zeit andere waren. Dass der Film (laut Jodorowsky) nicht zuletzt durch diese Szene nur selten im Fernsehen gezeigt wurde⁵⁴ verdeutlicht den (damaligen) „Schockfaktor“ dieser Einstellung.

Warum wird so viel Gewalt in Alejandro Jodorowskys Filmen gezeigt? Die Antwort einzig und allein in der schockierenden Funktion dieser Bilder zu suchen würde wahrscheinlich am Ziel vorbei schießen, da es durchaus diegetische Gründe gibt, die Gewalt zu zeigen. Der *Topo* ist aus verschiedenen Gründen davon besessen, der *Beste* zu werden. Mara verspricht ihm die Liebe, falls er seine Kontrahenten töten kann, und in der Bezwingung seiner Meister vermutet der *Topo* das Erlangen wahrer Größe. Wenn Gewalt im Spiel ist, geht es meistens auch um das Thema der Macht.

An dieser Stelle soll ein Exkurs gemacht werden, der die Beziehung zwischen Macht und Gewalt beleuchtet – welches ein häufiges Thema in Filmen ist. In dem Werk „*Von Ödipus zu*

⁵³ A. Jodorowsky im Audiokommentar zu *El Topo*: „Esto estaba prohibido, en la época. Disparar a una persona que esta en la misma imagen.“

⁵⁴ A. Jodorowsky im Audiokommentar zu *El Topo*: „Por eso *El Topo* tuvo dificultades en pasar en la televisión.“

Eichmann“ besprechen die Wessely et al. diese Themen in einem breiten Kontext mit verschiedenen Regisseuren, deren Aussagen und Erklärungen auch auf Jodorowskys Werke bezogen werden können. Elias Canetti meint, Gewalt wird aus dem Verlangen eingesetzt, *der Einzige* sein zu wollen.

Der Wunsch, die anderen aus dem Wege zu räumen, damit man der einzige [sic] sei, oder, in der milderen und häufiger zugegebenen Form, der Wunsch, sich der anderen zu bedienen, dass man mit ihrer Hilfe der einzige werde. (Canetti 1980:521)

Genau dieses Verlangen kann auch dem *Topo* unterstellt werden, der somit perfekt in dieses Schema passt. Nachdem er die vier Meister besiegt hat, ist er nicht nur *Bester*, sondern auch *Einziger* (der einzige Revolverheld der Wüste), der noch übrig ist, da die anderen „aus dem Weg geräumt“ wurden.

Weniger durch die Brutalität sondern eher in Form von psychologischer Manipulation lässt sich dieses Konzept sogar auf den Alchemisten in *The Holy Mountain* übertragen. Es gibt keinerlei Anlass, dazu zu denken, der Alchemist hätte vor, seine Begleiter umzubringen um als *Einziger* übrig zu bleiben, trotzdem ist er in anderer Form der *Einzige*: er ist der einzige der Gruppe, der die Wahrheit kennt. Auch das von Canetti beschriebene „Sich-Bedienen der Anderen“ wird im Umgang des Alchemisten mit seinen Anhängern deutlich, da er aus jeder Konversation als der Überlegene hervorgeht, nicht nur durch seine geistigen Fähigkeiten, sondern auch durch die übermenschlichen, magischen Kräfte, die er zu besitzen scheint. In der Szene am Gipfel, in der er seine Gefolgsleute darüber aufklärt, dass es sich um einen Film handelt, kulminiert diese Macht: Er offenbart der Gruppe die Wahrheit, die er selber – und das ist der Punkt, an dem verschiedene Interpretationen möglich sind – eventuell die ganze Zeit kannte. Doch auch dann, wenn er erst durch die Reise zu dieser Erkenntnis gelangt ist, hat er seine Gefährten auf dem Weg dazu benützt. Es gibt keinen Zweifel darüber, welche Figur in *The Holy Mountain* im Besitz der Macht ist. Die Ausübung von physischer oder psychologischer Gewalt ist also als zentrales Merkmal sowohl in *El Topo* als auch in *The Holy Mountain* offensichtlich, ermöglicht aber mehrere Interpretationsweisen. Die nächsten Beispiele konzentrieren sich auf Gewalt und ihre Darstellung im On oder im Off und die verschiedenen Effekte auf das Publikum.

Jodorowsky stellt Gewalt oft ohne Umschweife, direkt und unverschleiert dar. Ein großer Unterschied im Umgang mit der Wahrnehmung von Gewalt ergibt sich daraus, ob der tatsächliche Gewaltakt im On oder im Off passiert. In der Stadt-Sequenz in *El Topo* wird gleich zu Beginn ein Mann mit einem Brenneisen gebrandmarkt, und man sieht nicht nur sein vom Schmerz verzerrtes Gesicht, sondern auch den direkten Kontakt des Eisens mit der Haut.

In *The Holy Mountain* laufen durch Drogen beeinflusste Soldaten freiwillig in die auf Gewehren befestigten Messerklingen zu, wodurch sie sterben.



Abb. 103: Das Brenneisen [01:21:28]

Abb. 104: Schmerzschrei des Gebrandmarkten [01:21:30]



Abb. 105: Soldaten laufen freiwillig in Messer [00:45:00]

In anderen Einstellungen ist es zwar offensichtlich, dass gerade Gewalt ausgeübt wird, doch wird sie nicht direkt oder nur teilweise gezeigt. Beispiele hierfür sind die Schießereien in *El Topo*, in denen manche der Treffer gezeigt werden, manche jedoch außerhalb des Bildrahmens stattfinden.



Abb. 106: Die HöhlenbewohnerInnen werden erschossen [01:52:48]

Die eindringlichsten Szenen von Gewalt, die im Off passiert, behandeln ein für Jodorowsky typisches Thema: die Kastration. In den beiden Filmen lassen sich gleich drei Kastrationsszenen finden (in der Colonel-Sequenz in *El Topo*, sowie während der

Planetensequenz und bei der Angstvorstellung des Lut in *The Holy Mountain*), der tatsächliche Akt ist dabei nie zu sehen. Die Meinung des Regisseurs, jeder Sohn müsse an einem Punkt metaphorisch seinen Vater töten beziehungsweise kastrieren, wurde schon im Kapitel „Die Kastration des Colonel“ beschrieben und hat seine psychologischen Gründe vermutlich in der Kindheit Jodorowskys, was hier nicht näher analysiert werden kann. Zweifelsfrei stellt die Kastration jedoch ein wichtiges Motiv in den Filmen Jodorowskys dar und bietet ihm noch dazu eine ideale Möglichkeit, das Publikum zu schockieren. Thomas Morsch schreibt in dem von Alfred Tews herausgegebenen Buch *„Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper“*, dass filmische Bilder direkte körperliche Auswirkungen auf den Betrachter haben, noch bevor diese kognitiv verarbeitet werden können. Das Publikum ist den Bildern und deren Effekten passiv ausgeliefert (vgl. Tews et al. 208:12). Dieser Aussage zufolge kann man, wenn Jodorowsky eine Kastration auf der Leinwand zeigt, als ZuschauerIn entweder davon physisch betroffen sein (was durch die physiologische Verarbeitung der Bilder automatisch geschieht) oder diesen Effekt verhindern, indem man wegsieht. Eine andere Möglichkeit bietet sich den BetrachterInnen nicht. Zusätzlich verlegt Jodorowsky den tatsächlichen Gewaltakt ins Off, wodurch die Szene der Gewalt in die Imagination des Publikums verlegt wird, was einen noch stärkeren Effekt erzeugt.



Abb. 107: Schrei während der zweite Kastration [01:04:39]

Jodorowskys Schockinstrumente, die Techniken, die er für deren Darstellung einsetzt sowie deren gewünschte Effekte werden durch ein Zitat von Margarete Wach, das sich zwar auf *Das Weiße Band* (Michael Haneke 2009) bezieht, doch ebenso für die Werke des Chilenen gültig ist, dargelegt. Nach einer Aufzählung von „Filmen, die Gewalt zum beherrschenden Thema des Festivals [Anm. Cannes] machten“, schreibt sie über diese:

„[...] alle provozierten sie als Schockfilme, die dem Zuschauer eine „éducation brutale“ verabreichen: Gewalt in der Familie, im Krieg, zwischen Geschlechtern und Generationen; Selbstzerstörung, sexuelle und psychische Grausamkeit, Sadismus, Kindesmissbrauch, polarisierend bis skandalös. In dieser visuellen Gemetzel-Landschaft bot Hanekes Gesellschaftstableau mit seinem anthropologischen Gerüst über die Entstehung der menschlichen Gewalt „ästhetische Erkenntnischocks“, die durch die Verbannung expliziter physischer Gewaltakte ins Off und eine evokative Tonspur – durch das Verstörungspotenzial der Bilder und die formale Abstraktion Universalität beanspruchten. Das

Meisterwerk steht auch in einer langen Ahnenreihe mit wegweisenden Filmen, deren Zentrum die Frage der Gewalt bildet, wie *Edipo Re – Bett der Gewalt* (*Edipo Re*, Italien 1967) von Pier Paolo Pasolini, *Zum Beispiel Balthasar* (*Au Hazard Balthazar*, Frankreich 1966) von Robert Bresson oder *Weekend* (*Week-End*, Frankreich 1967) von Jean-Luc Godard, die seinerzeit im Kontext von Ödipuskomplex, Religion und Politik diskutiert wurden, und hat aufs Neue Debatten über den autoritären Charakter und die schwarze Pädagogik befeuert. (Tews et al 2008:148-49)

Von inhaltlichen Motiven, wie dem Kindesmissbrauch und dem Ödipus Komplex bis hin zur technischen Umsetzung der Darstellung der Bilder durch Verlagerungen der Gewalt ins Off, lassen sich all diese Faktoren in den Filmen Jodorowskys wiederfinden und belegen den Einsatz des Schocks als ästhetisches Stilmittel. An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass dieses Schockempfinden nicht nur durch Gewalt, sondern auch durch Ekelgefühle provoziert werden kann. Thomas Morsch schreibt, dass sich die „Ästhetik des Schocks“ zu einer „Ästhetik des Ekels“ steigern kann und setzt diese Behauptung in einen kunsthistorischen Kontext, indem er die Rolle des Ekels im Wiener Aktionismus erwähnt (vgl. Tews et al 2008:22-3). Würde jemand die Kastrationsszenen der Filme oder die Szenen der Angstvorstellungen in *The Holy Mountain* als ekelhaft beschreiben, wäre dies zwar subjektiver Natur, jedoch sicherlich nachvollziehbar. Wieder in Bezug auf Michael Haneke geht Wach sogar so weit, die den ZuschauerInnen zugefügten Erlebnisse als einen „Akt der Aggression“ zu sehen (Tews et al 2008:149) und schreibt, dass, um ZuschauerInnen aus ihrer „bequemen Wahrnehmungsposition herauszureißen“, die „perzeptiven und emotionalen Erträglichkeitsgrenzen des durchschnittlichen Zuschauers“ überschritten werden (Tews et al 2008:160). Sieht man in *El Topo*, wie sich ein Kind mit einem Revolver in den Kopf schießt (oder besser gesagt: sieht man nur das Ergebnis dieser Gewalt, der eigentliche Akt passiert wieder im Off), kann man auch diese Aussage auf Jodorowskys Werk übertragen. Die Intensität solcher Schockelemente wird laut Wach noch zusätzlich durch die Beiläufigkeit, in der sie stattfindet, gesteigert. In *El Topo* sieht einer der Gefolgsleute des Colonel gar nicht, wen er da gerade erschießt, er richtet seinen Revolver in willkürlichen Momenten nach rechts und drückt ab, woraufhin verschiedene Menschen sterben. Das Opfern der Personen, die Isla zur Entwicklung ihrer Drogen benötigt, wird den an ihren Produkten Interessierten in einer Form präsentiert, die an einen Museumsbesuch erinnert. Stolz präsentiert Isla den Effekt der Droge und zeigt Männer, die voller Inbrunst in die Messer und somit in ihren eigenen Tod laufen.

Dieses Kapitel sollte Aufschluss über die Szenen der Gewalt in Jodorowskys Filmen geben, ihre Effekte auf das Publikum beleuchten sowie Mutmaßungen über die Motivation des Regisseurs, einen solchen Fokus auf diese Szenen zu legen, anstellen. Eine von vielen möglichen Antworten liegt in der „Ästhetik des Schocks“ und in dem Bestreben, das

Publikum nicht einfach passiven Receptor der Filme sein zu lassen. Ein letztes Mal soll eine Parallele zu Hanekes Werken gezogen werden, um das Kapitel abzuschließen:

Hanekes Filme können nerven, irritieren, Empörung und bitteren Nachgeschmack auslösen, Widerwillen erzeugen. Vor allem provozieren sie aber, geben keine Ruhe, zumal sie ein nicht gerade schmeichelhaftes Bild der heutigen Gesellschaft zeichnen; lassen trotz ihrer Sperrigkeit niemanden gleichgültig. Ihre Rezeption ist mit Unannehmlichkeiten verbunden, anstrengend oder gar ermüdend. Man sollte aber nicht übersehen, dass dies Teil der bewussten Strategie des Regisseurs ist, der sein Publikum nicht unterhalten, sondern aufregen will. (Wach in Tews et al. 2008:167).

5.2.2 Freaks (1932) und *monstruos*⁵⁵ – In Tod Brownings, Picassos, Goyas und Velázquez‘ Fußstapfen

In den beiden analysierten Filmen übernehmen die *monstruos* verschiedene Rollen. In *El Topo* gibt es die beiden, die die Parodie auf John Wayne verkörpern, die Zwergin und Geliebte des *Topo* sowie ihre Freunde, die in der Höhle wohnen, aus der sie befreit werden sollen. In *The Holy Mountain* gibt es den Freund des Diebes (siehe Kapitel „Das Gedanken-Monster“), einen alten Mann, der einem Mädchen sein Glasauge schenkt, einen kleinwüchsigen Mann ohne Arme, der durch eine Droge aggressiv gemacht wird und auf einen Puppe eintritt und viele weitere in der Szene des Planeten Pluto, in der verschiedene Menschen, oft Einbeinige, mit Krücken oder Prothesen durch die Straßen gehen.

Jodorowsky äußert sich im Audiokommentar zu *El Topo* dazu, indem er sich in eine Tradition spanischer Künstler einreihet, die Menschen mit Behinderungen in ihre Werke integrierten.

Esta fascinación por lo monstruoso y lo diferente, se remonta a desde hace mucho tiempo. Esta incerto en la tradición artística española, Velázquez, Goya, Picasso, mostraron monstruos en sus pinturas. Yo soy parte de esa tradición. (Audiokommentar zu *El Topo*)

Er erwähnt an dieser Stelle diese drei spanischen Künstler, doch der wichtigste Künstler, den man hier nennen muss und der ebenfalls Regisseur war ist, Tod Browning, der von Jodorowsky als einer der besten Cineasten, die jemals existiert haben, bezeichnet wird und der 1932 den Film *Freaks* drehte, welcher den Grundstein für eine Reihe von Filmen legte und zu den innovativsten nordamerikanischen Filmen der 30er Jahre zählt (vgl. Moldes 2012:33 und 64). Im Gegensatz zu der These über die Wirkung der *monstruos* als Schockelement, die in dieser Arbeit behauptet wird, schreibt Moldes:

Las mutilaciones en el cine de Jodorowsky no hay que juzgarlas como una provocación, ni mucho menos, tampoco como una voluntad de escandalizar a la burguesía, como se suele afirmar al rechazar la estética de la fealdad, sino como una inversión psicológica. (Moldes 2012:59)

⁵⁵ Der Begriff *monstruos* wird von Alejandro Jodorowsky regelmäßig in Bezug auf Figuren mit körperlichen Behinderungen oder amputierten Gliedmaßen verwendet. In dieser Arbeit wird dieser Begriff aufgenommen obwohl sich der Verfasser von ihm distanziert.

Mit dieser „*inversión psicológica*“ wird auf Shakespears Satz „*Fair is foul, and foul is fair*“ aus *Macbeth* und die Jodorowskys Übersetzung „lo bello es feo y lo feo es bello“ angespielt. Auch wenn kein Grund dazu besteht, diese Aussage zu bezweifeln, kann trotzdem versucht werden, die Momente, in denen *monstruos* vorkommen, genauer bezüglich ihrer Wirkung zu analysieren. Moldes schreibt kurz nach obigem Zitat:

Además, la herencia escénica shakespeariana de *Macbeth* en el cine de Jodorowsky, es la inversión de valores, la dualidad o la complementariedad de sus planteamientos (cfr. los epígrafes referidos a *El Topo*) es decir, la acumulación y profusión de términos antitéticos, lo que produce en el visionado de su cine esa constante sensación de confusión, de caos, que podríamos considerar como una de las claves de su originalidad en tanto que estética cinematográfica. (Moldes 2012:60)

Demnach ist laut Moldes die Erzeugung von Verwirrung und Chaos eine Art Markenzeichen der Filme Alejandro Jodorowskys. Diese Effekte werden durch die Positionierung der *monstruos* sicherlich gefördert, wobei anzumerken ist, dass dies an einigen Stellen des Films weniger und an anderen stärker passiert. Während der Planeten-Sequenz stellt Isla die verschiedenen von ihrem Unternehmen produzierten Waffen und Drogen vor, unter anderem eine Droge, die „harmless people“ zu „wild beasts“ macht. In der dazugehörigen Einstellung sehen wir einen Kleinwüchsigen, der an den Armen amputiert ist und wild auf eine am Boden liegende Puppe eintritt und diese bespuckt. Der Effekt, den diese Szene hat, wird sicherlich durch die physischen Aspekte der Figur verstärkt und lässt sich auch mit Moldes These der Gegensätzlichkeit in Jodorowskys Filmen vereinbaren (vgl. Moldes op. cit.). In dieser Einstellung ist im Hintergrund sogar die elegant gekleidete, die Szene beobachtende Isla zu sehen, die diesen Effekt durch ihre Eleganz und ihre souveräne Haltung betont.



Abb. 108: Ein an den Armen amputierter, kleinwüchsiger Schauspieler [00:45:24]

Deutlicher wird die auf diesem Weg erzielte Wirkung von Domènec Font beschrieben:

Die Gesellschaft hat vor alledem Angst, was ihr fremd erscheint, was nicht der Norm entspricht und was nicht den Lebenszustand erreicht, den der natürliche Plan vorschreibt. Der monströse Körper ist per definitionem ein unfertiger, verletzter und unvollständiger Körper. Nichts erregt mehr Angst als Missbildung oder Verstümmelung. So geschieht es in *FREAKS*, diesem enzyklopädischen Werk über das

Ungeheure, das Tod Browning (ein früherer Assistent Griffiths) 1932 fertigstellte; [...] Den eigentlichen Kern des Films bildet seine feinfühlig abgründige Figurendarstellung: Da sind Zwerge, siamesische Zwillingfrauen, Hermaphroditen, Männer ohne Rumpf, bärtige Frauen, Missgebildete..., die ganze Taxonomie des Abnormen, des Monströsen und Finsteren. Die einzigen physisch Normalen sind wehrlos beziehungsweise niederträchtig. Der Rest, also die eigentlichen Protagonisten, sind reale Körper und weisen keinerlei Transformationen aus dem Labor auf. (Tews et al. 2008:43-45)

Nicht nur die Angst, sondern auch das Interesse des Publikums an solchen Bildern wird von Font beschrieben.

In der Sphäre von Freuds „Unheimlichem“ eröffnet *FREAKS* einen zugleich faszinierenden und furchterregenden Diskurs über die Grenzen des Monströsen, über die voyeuristische Lust am Spektakel und über die Wahrnehmung missgebildeter Körper. (Tews et al. 2008:46)

Seine Einschätzung, dass das Monströse faszinierend und furchterregend ist, legt nahe, dass in den Filmen des Chilenen eben nicht nur eine erneuerte Interpretation von nobler Absicht im Sinne von „*fair is foul, and foul is fair*“ vorliegt, sondern dieses Element bewusst auch als eine Art Blickfang verwendet wird. Wie auch immer man die Motive dieser Szenen auch interpretiert, die Wahrheit liegt wahrscheinlich in der Mitte der beiden Thesen.

5.3 Technischer Stil

Im folgenden Kapitel werden die kinematografischen Techniken bezüglich der Kamera, ihrer Bewegung und der Montage analysiert, die für die Filme Jodorowskys typisch sind. Dabei wird einerseits auf Szenen verwiesen, die in den vorherigen Kapiteln schon erläutert wurden, andererseits werden auch neue Einstellungen, Szenen oder Sequenzen als Beispiele angeführt. Durch die Analyse der beiden Filme konnte festgestellt werden, dass sowohl der Zoom, das Travelling, extreme Einstellungswinkel, sowie die assoziative Montage inklusive der dazugehörigen Jump Cuts zum Stil Jodorowskys zählen. Diese Mittel nützt der Regisseur auch, um gegen das in Hollywood etablierte Continuity-System, welches einen flüssigen und kohärenten Filmverlauf ermöglichen soll, zu verstoßen. Dieses „Brechen der Spielregeln“ ist ein weiteres Stilmittel Jodorowskys, welches ebenfalls in diesem Kapitel durch Beispiele aufgezeigt wird.

5.3.1 Der Zoom

Sowohl in *El Topo* als auch in *The Holy Mountain* kommt der Zoom auffallend häufig zum Einsatz, auch wenn Jodorowsky dies verneint (siehe Kapitel „Jodorowsky als unreliable narrator“). Durch diese Technik erreicht Jodorowsky unterschiedliche Effekte: In *El Topo* möchte der Regisseur dadurch die Weite der Landschaften darstellen und in Momenten der

Gewalt den Zuschauer näher ans Geschehen bringen. Ein weiterer kunstvoller Einsatz des Zoom tritt auf, wenn Jodorowsky ihn als Unterstützung zum Gesehenen einsetzt. In der Kastrationssequenz des Colonel reißt der *Topo* diesem seine Kleider mit einer ruckartigen Bewegung vom Leib, ein schneller, kurzer Zoom unterstützt diese Bewegung.



Abb. 109 und 110: Der Zoom unterstützt die Handlung [00:27:50]

In *The Holy Mountain* wiederum verstärkt der Zoom das Motiv der Bewusstseinerweiterung, welches die Figuren des Films suchen und erleben. Diese Technik wurde im Kapitel „Zoom de apertura“ bereits behandelt.

Der Zoom gilt in der aktuellen Literatur oft als unästhetisch und nicht mehr zeitgemäß. Bitomsky schreibt über diese Technik, dass sie falsche Tatsachen vortäuscht, um eventuell mangelhafte Produktionsmittel auszugleichen. (Bitomsky 1972:13). Auch Moldes schreibt eher negativ über den Zoom:

El uso del zoom, la experimentación sin criterio y con la simple vacuidad de demostrar que se sabía “hacer cosas diferentes” dentro del cine comercial, hizo posible que el audiovisual cambiase, pero gran parte de aquellos supuestos hallazgos estilísticos se ven tres o cuatro décadas más tarde como piezas de museo. En efecto, el cine de la década de 1970 ha envejecido mal, sobre todo en un nivel estilístico y estético [...] (Moldes 2012:210)

Hickethier erklärt die Verwendung des Zoom weniger wertend und meint, es werde häufig aus ökonomischen Gründen auf ihn zurückgegriffen, da nur geübte ZuseherInnen den Unterschied zu einer Kamerafahrt bemerken (vgl. Hickethier 2007:60). Er geht auch auf die Kritik Bitomskys ein und vertritt gegenteilige Auffassung:

[...] doch erfolgt diese Kritik aus einem gewissen filmischen Purismus heraus, der sich durch nichts rechtfertigt. Er verabsolutiert einen historischen Stand der Produktionsmittel, setzt ihn als eine Position filmischen Reichtums absolut. Seine Kritik resultierte auch aus einem anfangs übermäßigen und nicht immer durch das Filmgeschehen gerechtfertigten Einsatz dieses damals neuen Mittels. Die verstärkte Nutzung des Zooms in den 1970er Jahren hat in der Zwischenzeit nachgelassen, Der Zoom ist heute unangefochten ein filmisches Gestaltungsmittel neben anderen. (Hickethier 2007:66-67)

Abgesehen davon, wie man die Ästhetik der Zooms an sich wertet, sind sie zumindest auf nachvollziehbare Weise eingesetzt und bewirken die vom Regisseur erwünschten Effekte, ungeachtet dessen ob der Hauptgrund ihrer Verwendung das limitierte Budget am Set war oder ganz bewusst zu diesem Mittel gegriffen wurde. Der Zoom stellt somit ohne Zweifel einen elementaren Bestandteil des kinematografischen Repertoires Jodorowskys dar.

5.3.2 Das Travelling

Obwohl weniger beeindruckend als die Verwendung von *Jump Cuts*, ist das Travelling ebenso deutlich als Markenzeichen Jodorowskys anzuführen wie der Zoom oder seine Montagetechnik. Hickethier beschreibt es als

die logische Fortsetzung des Schwenks und kann aus verschiedenen Einzelschwenks zusammengesetzt gedacht werden. Bei der Fahrt bewegt sich die Kamera durch den Raum. Sie wird nach den Fortbewegungsmitteln (Dolly, Auto, Hubschrauber, Pferd, Kran) unterschieden und stellt die Transformation der Bewegung des Schauenden im Raum dar: Mit der Fahrt verändern sich alle räumlichen Anordnungen und Sichtweisen. Häufig werden Fahrten benutzt, um parallel zu Figurenbewegungen diese im Bild zu halten, ihnen entgegen zu kommen, sie zu verfolgen oder vor ihnen zurückzuweichen. (Hickethier 2007:60).

In den beiden in dieser Arbeit behandelten Filmen kommt in vielen Szenen vor allem das seitliche Travelling vor, und die Einstellungen und Szenen, die sich daraus ergeben, gehören zu den markantesten der Filme. Sie finden oft dann statt, wenn eine Figur einen neuen Raum betritt und man als ZuseherIn nicht genau weiß, was als nächstes zu erwarten ist. Durch das langsame Begleiten der Figur durch das Travelling wird dieser Moment der Ungewissheit verlängert. Jodorowsky setzt das seitliche Travelling als spannungserzeugendes Element ein, zum Beispiel in *The Holy Mountain* in der Szene im Regenbogenraum, als der Dieb auf den geheimnisvollen Alchemisten trifft oder in *El Topo* in der Sequenz des Colonel, als Mara dessen Behausung betritt.

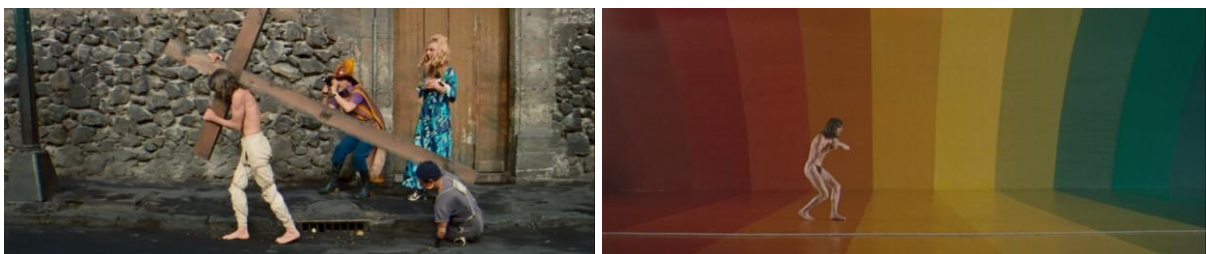


Abb. 111 und 112: Seitliche Travellings in *The Holy Mountain* [00:12:46] und [00:25:14]

5.3.3 Jump Cuts

Der *Jump Cut* verbindet zwei Einstellungen und verstößt dabei gegen das Continuity-System, das heißt, er erzeugt Irritationen und stört das flüssige „natürliche“ Wahrnehmungsmuster

eines Films. Dabei bewahrt er im Vergleich zum *Match Cut* weder räumliche noch zeitliche Kontinuität (Bienk 2019:90). Ebenfalls als Gegensatz zum *Match Cut* wird er von Kamp und Rüssel bezeichnet, die seine Hauptfunktion im Effekt der Störung sehen, und das Ergebnis seiner Verwendung als aufgesplittete und ruckhafte Bildinhalte beschreiben (vgl. Kamp und Rüssel 1998:80). Im Falle der Filme Jodorowskys wird der *Jump Cut* aus vielen unterschiedlichen Gründen eingesetzt, einer der wichtigsten davon ist der Einsatz der Technik des *mind screen*, die in *The Holy Mountain* vermehrt angewendet wird und der in dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet wurde. Die Verwendung von *Jump Cuts* um die Technik des *mind screen* zu erzeugen, wird auch von Kamp und Rüssel erwähnt:

In klassisch erzählten Filmen kann die Form des diskontinuierlichen Schnitts jedoch als kalkulierter, das heißt dramaturgisch beabsichtigter Effekt vorkommen, etwa bei der Darstellung von Schockmomenten, Träumen, Alpträumen, Phantasien oder Rauschzuständen. (Kamp und Rüssel 1998:80).

Da solche Traum- oder Phantasieszenen vom Zuseher oft bewusst als solche wahrgenommen werden (auch wenn die Kenntnis über diese Technik fehlt, auf unbewusste Weise) hat der *Jump Cut* eine weniger verwirrende Wirkung. In *El Topo* findet man aber *Jump Cuts*, die nicht offensichtlich in Verbindung mit dem Gefühlsleben der Figuren stehen und dadurch in der Tat für Irritationen beim Betrachten des Films sorgen. Die Störung des gewohnten, flüssigen Wahrnehmens des Films geschieht in *El Topo* durch verschiedene Verwendungsformen der *Jump Cuts*: dieselbe Einstellung wird einige Male kurz hintereinander gezeigt, oder Figuren tragen plötzlich andere Kleidungen oder befinden sich an anderen Positionen als noch eine Sekunde zuvor in der vorherigen Einstellung. Beispiele sind die Aufnahme des Sohnes des Topo in den Mönchsorden, die durch die Bekleidung ersichtlich wird und keinen flüssigen Übergang zur vorherigen Einstellung hat, in der der Sohn noch nackt war. Mehrere Beispiele liefert die Sequenz des ersten Meisters: Als dieser während des Duells in die Falle, die ihm der Topo gestellt hat, fällt sieht man innerhalb weniger Sekunden (zwischen [00:43:29] und [00:43:41]) Mara lachen (oder weinen?), den blutverschmierten Kopf des ersten Meisters in der Falle, den gerade getöteten Meister auf einem weißen Pferd reiten, dann wieder tot in der Falle und danach dessen Freunde („John Wayne“) durch zwei kurze, harte Schnitte hintereinander dreimal aus der gleichen Perspektive dargestellt. Auch die dazugehörigen Schreie sind dreimal zu hören, was die Irritation durch unrealistische Darstellungen der gleichen Szene verstärkt.



Abb. 113 und 114: Topos Sohn ist in der ersten Einstellung nackt, eine Sekunde später als Mönch gekleidet [00:30:53] [00:30:54]

Die Szene mit Topos Sohn verwirrt also durch einen nicht gewohnten Umgang mit dem Zeitgefühl des Publikums. Mikos schreibt dazu:

Mit Hilfe des Schnitts und der Montage ist es möglich, zeitliche Beziehungen zwischen zwei Einstellungen herzustellen. Dabei kann von einer Einstellung zur nächsten in eine andere Zeitebene gewechselt werden. Außerdem kann zwischen zwei Einstellungen, die aneinander geschnitten wurden, in der Erzählung Zeit vergangen sein.[...] Diese Lücken oder Leerstellen müssen von den Zuschauern mit kognitiven und emotionalen Aktivitäten gefüllt werden. (Mikos 2003:219)

5.3.3.1 Nutzung des „Kuleshov-Effekts“

Der Kuleshov-Effekt beschreibt die Assoziationen, die ausgelöst werden, wenn Bilder (oder Einstellungen) direkt hintereinander gezeigt werden (vgl. Bienk 2019:78). Jill Nelmes beschreibt diesen Effekt folgendermaßen:

The montage technique is based on the theory that when two pieces of film are placed side by side the audience immediately draws the conclusion that the two shots must be directly related in some way. In other words, the audience try to create meaning by combining the two separate images. (Nelmes 2001:422)

Für die Filme Jodorowskys, die ebenso von diesem Effekt Gebrauch machen (siehe das *mind screen* der Geliebten des Diebes im Kapitel „Subjektive Kamera und Mind Screen in *The Holy Mountain*“), ist eine weitere Erkenntnis, die man durch den Kuleshov-Effekt gewinnen konnte, ebenso wichtig und bezieht sich darauf, dass das Publikum gezeigte Bilder oder Filme nicht lediglich passiv konsumiert, sondern das Gesehene aktiv verarbeitet:

Kuleshov's discoveries about the nature of the cinema medium provided a number of film-makers with a new set of ideas about how film could manipulate and deceive an audience. Perhaps the most vital consequence of the Kuleshov effect, however, for later directors, was its recognition that the audience were not merely passive recipients. (Nelmes 2001:423)

Diesen Effekt versucht Jodorowsky konstant herzustellen, da er an seine Filme den Anspruch stellt, die ZuseherInnen zu verändern und dabei das Publikum aus dessen passiver Rolle als

Rezipient holen will. Dadurch kommt es zur sogenannten Assoziationsmontage, die im nächsten Abschnitt beschrieben wird.

5.3.3.2 Assoziationsmontage

Die Montageform, die der Kuleshov-Effekt mit sich bringt, wird Assoziationsmontage genannt. Wie nicht nur Kuleshov, sondern auch Charlie Chaplin diese Art der Montage eingesetzt hat, beschreiben Kamp und Rüssel:

Eher zweigliedrig nutzte Charlie Chaplin - wie Kuleschow - die Assoziationsmontage. In *Moderne Zeiten* (1936) kombinierte er Arbeiter mit Bildern einer Schafherde und erreichte damit einen ironischen Kommentar zur Industriegesellschaft. (Kamp und Rüssel 2007: 68)

Der Filmwissenschaftler, der den Begriff der Montage am meisten geprägt hat ist wohl Sergej Eisenstein. In der von ihm entworfenen Typologie listet er fünf Formen der Montage auf: die metrische Montage, als temporales Maß, die rhythmische Montage, die sich auf die Länge der Einstellungen bezieht, die tonale Montage und die Obertonmontage, die bildkompositorische Elemente untereinander oder mit der Tonebene in Verbindung setzen und dies in unterschiedlichen Intensitäten. Die fünfte Form der Montage ist die intellektuelle Montage, die ursprünglich sprachliche Phänomene wie Metaphern, Analogien und Vergleiche auf die Dimension des Films überträgt (vgl. Eisenstein 1924:112-130). Jodorowsky verwendet diese – der intellektuellen Montage nach Eisenstein sehr nahe kommende – Form der Assoziationsmontage ausgesprochen häufig, wenngleich selten so plakativ wie Charlie Chaplin im obigen Beispiel. Öfter ist die Assoziationsmontage zwar für Jodorowsky offensichtlich ist, für das Publikum jedoch schwierig zu erkennen ist. Im Gegensatz zu den *mind screen* Sequenzen, die relative klare Assoziationen hervorrufen, gibt es in *El Topo* beispielsweise Schnittabfolgen, in denen das Gesehene erst interpretiert werden muss, beispielsweise wenn Bienen oder Honig als heilige Symbole zwischen Einstellungen geschnitten werden, an Holzkreuze genagelte Lämmer an den christlichen Glauben erinnern sollen oder wenn Vögel als Symbol der menschlichen Seelen, die zum Himmel aufsteigen, verwendet werden (vgl. Moldes 2012:77).

In diesem Kapitel wurde aufgezeigt, dass *Jump Cuts* und die damit verbundene Assoziationsmontage einen irritierenden Effekt haben, die die flüssige Betrachtung eines Films stört. Es kommt dabei zu einem Verstoß gegen die „Spielregeln Hollywoods“, das Continuity-System, das durch Unmittelbarkeit, Einheitlichkeit und Kontinuität einen möglichst realistischen Ablauf der Handlung garantieren soll (vgl. Bienk 2019:77-79). Im Falle Jodorowskys kann behauptet werden, dass der Verstoß gegen dieses System bewusst

geschieht und nicht aus mangelnder Versiertheit im Umgang mit dem Medium. Das nächste Kapitel setzt sich mit diesem Thema auseinander.

5.3.4 Spiel mit dem Continuity System

Im Continuity-System unterstützt die Montage die Erzählung. Dabei wird sichergestellt, dass die Handlung für die ZuseherInnen nachvollziehbar ist (vgl. Mikos 2003:208). Im kommerziellen Film soll die Aufmerksamkeit des Publikums ganz dem Inhalt und der Handlung der Geschichte gelten und alle künstlichen Aspekte, die diese Wahrnehmung stören könnten, sollen so wenig wie möglich bemerkt werden. Das Continuity-System beinhaltet demnach gewisse Regeln der Montage, die erst dann bemerkt werden, wenn sie nicht eingehalten werden (vgl. Kamp und Rüssel 2007:71-2). Jodorowsky strebt phasenweise ganz offensichtlich eine andere Form der Montage an, die auch von der französischen *Nouvelle Vague* beeinflusst ist und die Hickethier als eine Form der Montage beschreibt, die mit Konventionen brechen will (vgl. Hickethier 2007:150). Nicht die räumliche und zeitliche Kohärenz bestimmen die Montage, sondern Gedankengänge, welche sprunghaft, assoziativ, bruchstückhaft oder unvollendet sind und ungewöhnliche Verbindungen schaffen (vgl. Reisz und Millar 1988:218). Die Vorgehensweise Jodorowskys bei der Montage seiner Filme kann zudem auch aus dem Blickwinkel des Autorenfilmgenres beleuchtet werden:

Die Montageprinzipien des Autorenfilms zielen gerade nicht darauf, ein neues Regelwerk zu etablieren, sondern die vorhandenen zu zerbrechen und im Sinne einer filmischen Ausdrucksvielfalt alles möglich zu machen, um die Ideen und Geschichten eines Filmregisseurs zur Wirkung kommen zu lassen. (Hickethier 2007:151).

Bereits im Kapitel „*Jump Cuts*“ wurden Szenen gezeigt, die klar gegen die Regeln des Continuity-Systems verstoßen. Vor allem die Position der Figuren in Szenen variiert oft stark, was für die ZuschauerInnen ungewöhnlich ist. In *El Topo* tauchen Personen, die gerade noch miteinander gesprochen haben plötzlich reitend an einem anderen Ort auf. Auch logische Schlussfolgerungen funktionieren für die ZuseherInnen oft nicht. In *The Holy Mountain* gibt es die Szene, in der plötzlich ein geköpftes Lamm neben dem Alchemisten liegt, obwohl der Dieb versuchte, ihm den Kopf abzuschlagen (und nicht dem Tier). Die wahrgenommene Handlungskontinuität wird durchbrochen und der harte Schnitt somit bewusst wahrgenommen (vgl. Mikos 2003:211).

Eine andere Form des Verstoßes gegen die etablierten Regeln des Mainstream-Kinos stellte lange Zeit der direkte Blick in die Kamera dar, der ebenfalls bei Jodorowsky häufig vorkommt. Wieder wird die *Nouvelle Vague* als Regelbrecherin erwähnt:

Mit dieser im klassischen Hollywood-Kino entwickelten Regel hat nachhaltig die *Nouvelle Vague* mit ihren Filmen, insbesondere Jean-Luc Godard (zuerst in *Außer Atem*, 1959), gebrochen. Seither zeigt auch der neuere Hollywoodfilm die Protagonisten immer häufiger frontal zum Zuschauer blickend, um dadurch den Zuschauer direkter anzusprechen. (Hickethier 2007:64)



Abb. 115: Direkter Blick in die Kamera in *El Topo* [00:54:57]

Auch bezüglich des Aufbaus der Szenen lassen sich ungewohnte Muster erkennen. Eine übliche Sequenz ist durch mehrere Einstellungen geprägt, die nacheinander gezeigt werden und der menschlichen Wahrnehmung angenähert sind, wobei zuerst eine Totale oder Halbtotale als Übersichtseinstellung den Handlungsort zeigt (vgl. Hickethier 2007:143). Diese *establishing shots* fehlen bei Jodorowskys Filmen oft und sind hauptsächlich für die Verständnisschwierigkeiten beim ersten Betrachten der Filme verantwortlich. Den Unterschied kann man am besten sehen, indem man zwei Szenen gegenüberstellt, die einen solchen *establishing shot* entweder beinhalten oder nicht. In *El Topo* glaubt man, der *Topo* wird, nachdem er den vierten Meister besiegt hat, aufgrund der Reue über seine Taten beinahe wahnsinnig, als er beginnt, geistesabwesend durch die Wüste zu laufen. Er kommt an der Farm des dritten Meisters vorbei, verlässt diesen Ort aber schnell wieder, woraufhin man ihn in der nächsten Einstellung durch eine felsige Landschaft laufen sieht. Die Kamera verfolgt seine Schritte und erst nach einiger Zeit wird dem Zuschauer klar, dass sich der *Topo* nun am Ort des Duells mit dem zweiten Meisters befindet.



Abb. 116 und 117: Diese Einstellungsabfolge, ohne *establishing shot*, erschwert die Orientierung und somit die Nachvollziehbarkeit der Handlung [01:06:34 – 01:07:16]

Genau dieses Weglassen eines *establishing shots* um zu irritieren wird von Hickethier beschrieben:

Nun kann aber im Film gerade die Irritation der Zuschauerwahrnehmung ein Ziel der Darstellung sein. In einem solchen Fall wird mit diesen Konventionen bewusst gebrochen, indem z.B. auf eine Übersichtseinstellung verzichtet wird und der Zuschauer nunächst mit einzelnen Detail- oder Großaufnahmen eines Geschehens konfrontiert wird. Da der Film über sein Geschehen zu Beginn keine Übersicht gibt, erzeugt er Unsicherheit und Anspannung im Zuschauer, weil dieser sich verstärkt bemühen muss, die unübersichtlichen Bilder zu einem Ganzen zusammenzufügen. (Hickethier 2007:143-144)

Dieses Weglassen von *establishing shots* ist so häufig in den Filmen Jodorowskys, dass es sofort auffällt, wenn nun doch einer verwendet wird. In *El Topo* gehen der Protagonist und seine Geliebte durch die Stadt, als sie von zwei Leuten, die vor einem Haus auf Stühlen sitzen, gerufen werden. Die Worte „City Marshal“ sind bereits über der Eingangstür zu lesen. In der nächsten Einstellung sieht man die handelnden Personen und die Eingangstür in das Haus des Sheriffs, über der nun die Worte „City Marshal“ sehr deutlich erkennbar sind. Durch diese Einstellung wird klar, dass sich die nächste Szene, nachdem die Figuren durch die Tür gingen, im Haus des Sheriffs abspielt. In *The Holy Mountain* muss die Gruppe um den Alchemisten auf dem Weg zu *Lotus Island* den Ozean überqueren. An der Anlegestelle sieht man ein kleines Segelboot, zu klein für so viele Personen, könnte man meinen, auf das die Figuren steigen und damit in See stechen. Einige Einstellungen danach sieht man dann ein viel größeres Boot, wodurch dem Publikum klar wird, dass die nächsten Szenen auf eben diesem Boot stattfinden.



Abb. 118: Das größere Boot, gefilmt in einer Totalen als *establishing shot* [01:29:22]

Einen Film zu produzieren wäre wohl für niemanden ein angenehmes Unterfangen, wenn man ausschließlich darauf achten würde, die Konventionen zu brechen. Jede Art von Handlung benötigt gewisse etablierte Abfolgen von Einstellungen, die das Verständnis des Films ermöglichen und dem Publikum bekannt sind. Es ist wichtig zu erwähnen, dass auch Jodorowsky durchaus nach diesen Regeln arbeitet. In der vorliegenden Analyse wurde bereits auf einige solcher klassischen Merkmale verwiesen, beispielsweise den Einsatz der Froschperspektive (*ángulo contrapicado*), um das Gezeigte bedeutender und mächtiger wirken zu lassen (vgl. Mikos 2003:191). Eine weitere klassische Einstellung ist der *Over-Shoulder Shot* bei der optischen Darstellung von Dialogen, bei dem die Kamera das zuhörende Gegenüber der Sprechenden ausschnittsweise von hinten zeigt (vgl. Kamp und Rüssel 1998:74). Auch solche Einstellungen sieht man in den Filmen des Chilenen (Abb. 120).



Abb. 120: Over-Shoulder Shot während einer Unterhaltung zwischen dem Topo und seinem Sohn

Eine Parallelmontage kommt sowohl in *El Topo* als auch in *The Holy Mountain* vor. Als der *Topo* Mara aus den Fängen des Colonel befreien will, schleicht er sich zunächst unbemerkt an den Ort an, an dem er ihn vermutet. Das Publikum sieht an dieser Stelle schon, was Mara angetan wird und wo sich der Colonel und seine Gefolgsleute befinden, es weiß somit mehr als der *Topo*, der sich vorsichtig an das Geschehen herantasten muss, um nicht vorzeitig erkannt zu werden. Um diesen Wissensvorsprung des Publikums geht es in der

Parallelmontage, die häufig eingesetzt wird, um Spannung zu erzeugen, da zwei oder mehrere Handlungsstränge zu einem gemeinsamen Spannungshöhepunkt zusammenlaufen (vgl. Kamp und Rüssel 1998:81).



Abb. 121 und 122: Der Topo und sein Sohn schleichen sich an [00:22:27] Abb.: Mara und der Colonel [00:22:50]

Bis zu diesem Punkt ist noch nicht auf die Tonspur der Filme Alejandro Jodorowskys eingegangen worden. Zu einer vollständigen Analyse zählt aber auch dieser Aspekt, der die Formen von Musik, Sprache und Geräuschen im Allgemeinen beinhaltet und im abschließenden Kapitel dieser Arbeit beschrieben wird.

5.3.5 Ton und Dialoge

Die in dieser Arbeit besprochenen Filme haben einige Gemeinsamkeiten, die besonders in diesem Bereich zum Vorschein kommen. Eine der größten Gemeinsamkeiten, nämlich das Fehlen von Konversationen, Dialogen oder Monologen, also Situationen, in denen die Figuren des Filmes sprechen, ist bisher jedoch nicht näher beleuchtet worden. Um Dialoge und Musik im Film zu analysieren, sollte bei Geräuschen und deren Quelle angefangen werden. Grundsätzlich muss bei Geräuschen im Film unterschieden werden, ob diese *on-* oder *off-screen* auftreten, also ob die Geräuschquelle im Bild zu sehen ist (*on-screen*) oder nicht (*off-screen*) (vgl. Mikos 2003:230). Häufig treten Geräusche in der Form des atmosphärischen Tons auf, der eine Szene im Raum verankert, ohne näher auf die Frage einzugehen, woher der Ton stammt (vgl. Chion 2012:180). Im Gegensatz dazu gibt es aktive *off-screen* Töne, die „eine Erwartungshaltung beim Zuschauer hinsichtlich der Enthüllung der Tonquelle oder des angekündigten Ereignis hervorrufen“ (Chion 2012:181-82). Grundsätzlich akzentuieren Geräusche die Vorgänge im Bild und verstärken dabei deren Wirklichkeitseindruck (vgl. Hickethier 2007:92). Sie tun dies ebenso, wenn der Vorgang im Bild in der Realität kein Geräusch verursacht, sie wirken also als akustische Stereotype (vgl. Flückiger 2001:141, vgl. auch Hickethier 2012:92).

Für die auditive Analyse eines Films sind die Stimmen der Figuren elementar. Eine Stimme aus dem Off wird *Voice Over* genannt und funktioniert als über die Szene gelegte Stimme, deren Quelle weder im Bild zu sehen noch in Hörweite ist. Sie wird häufig als Kommentar- oder Erzählinstanz eingesetzt (vgl. Rother 1997:317). Fälle von *Voice Over* findet man selten in Jodorowskys Filmen, doch sie sind vorhanden. In *El Topo* hört man, während des vermeintlichen Todes des *Topo* auf der Brücke, nachdem ihn Mara in den Bauch geschossen hat, eine Stimme sprechen, die nicht zwingend die des *Topo* sein muss. In *The Holy Mountain* gibt es durch die Planeten-Sequenz, in der die verschiedenen Ich-Erzähler sich und ihre Unternehmen vorstellen, mehrere Beispiele für *Voice Over*. In dieser Sequenz kommt die Stimme entweder tatsächlich zur Gänze aus dem Off, oder man sieht die sprechende Figur, die jedoch nie den Mund bewegt. Ob es sich um ein *Voice Over* handelt, ist demnach Interpretationssache. Hickethier schreibt zu solchen Szenen:

Kommentare sind auch nicht unbedingt immer im Off gesprochen, sondern auch die abgebildeten Figuren können kommentieren. Sie können im Bild mit unbewegtem Gesicht zu sehen sein, und ihre Stimme ist zu hören, so dass sich der Eindruck einstellt, wir belauschten sie bei ihren Gedanken (innerer Monolog). (Hickethier 2007:99)

Eine weitere Szene in der ein *Voice Over* auftritt, ist die, in der die Gruppe zusammen weint während eine Stimme aus dem Off zu ihnen spricht. Zwar ist zu Beginn dieser Szene der Alchemist zu sehen, der kniend der Gruppe zugewandt ist, jedoch ist durch die völlig andere Sprechweise nicht klar, ob es sich bei der Stimme aus dem Off tatsächlich um den Alchemisten handelt oder eine andere Instanz zur Gruppe spricht. Anders verhält es sich, wenn die sprechenden Figuren im Bild zu sehen sind. Dafür muss eine weitere wichtige Unterscheidung bezüglich der Geräusche eines Films getroffen werden, die die Diegese betrifft. Sind Geräusche diegetisch, so gehören sie zur Handlung des Films – es kann sich also um einen *on-* oder *off-screen* Ton handeln. Nicht diegetische Geräusche können allerdings nur *off-screen* sein, da sie nicht in die Handlung des Films eingebettet sind, meistens handelt es sich dabei um Musik. Michel Chion schreibt dazu:

Musik nimmt im Film eine spezielle Rolle ein, da sie sowohl diegetischer als auch nicht-diegetischer Natur sein kann (wie Sprache), aber auch – mehr als Sprache – sehr frei zwischen diegetisch (eingebettet) und non-diegetisch (Filmmusik) zirkulieren sowie zwischen beiden fließen kann. (Chion 2012:183)

Diegetische Musik findet sich bei Jodorowsky hauptsächlich dann, wenn eine der Figuren ein Instrument spielt, zum Beispiel in *El Topo* in der Szene nachdem der Protagonist seinen Sohn verlassen hat und mit Mara am Teich sitzt und seine Flöte spielt, oder wenn er sich musizierend dem dritten Meister vorstellt. In *The Holy Mountain* hört und sieht man

Schamanen musizieren, in der Szene, in der die Gruppe auf dem Weg zum Heiligen Berg durch die grünen Hügellandschaften zieht. Zusätzlich gibt es die Szene, als die Gruppe *Lotus Island* erreicht und in die Pantheon-Bar geführt wird. Diese Szene ist bezüglich des Tons von besonderem Interesse, da hier auch der sogenannte X 27-Effekt⁵⁶ bemerkt werden kann. Während sich die Gruppe im Zentrum der Pantheon-Bar befindet, hört man lautstark Musik, die offensichtlich von den Musikern produziert wird, die im Bild zu sehen sind. Als sich die Gruppe vom Mittelpunkt der Bar Richtung Ausgang entfernt, kann man diese Musik kaum mehr vernehmen. Die einbettende Funktion der Musik ist ebenfalls relevant in Jodorowskys Filmen. Durch die *montaje expresivo* und die Menge an *Jump Cuts* ist die Handlung oft nicht leicht nachzuvollziehen, die Musik unterstützt die ZuschauerInnen aber dabei. Zu Beginn des Films *El Topo* sieht man mehrere sich merkwürdig verhaltende Cowboys, ohne erkennbaren Handlungszusammenhang reißen sich die Bilder aneinander. Dadurch aber, dass die gleiche fröhliche Musik zu hören ist, verbindet man die Einstellungen automatisch miteinander. Bezüglich dieser verbindenden oder überleitenden Funktionen von Filmmusik schreibt Hickethier:

Aufgrund ihres kontinuierstiftenden Charakters dienen Geräusche im Film häufig auch als verbindende Klammern zwischen disparaten Bildern, die auf diese Weise als zusammengehörig ausgewiesen werden. Ebenso werden sie als Überleitungen verwendet, um eine nächste Handlungseinheit anzukündigen, indem sie deren Geräuschebene bereits den letzten Bildern der vorangehenden Einstellung unterlegen. (Hickethier 2007:93)

In dem oben genannten Beispiel aus *El Topo* ist die verbindende Musik während der gesamten Vorstellung der Cowboys zu hören. In dem Moment, als sie aufhört, kommt der *Topo* wieder ins Bild und die Handlung nimmt ihren Gang wieder auf.

6. Abschließende Betrachtungen

In dieser Arbeit wurden zwei der wichtigsten Werke Alejandro Jodorowskys analysiert: *El Topo* aus dem Jahre 1970 sowie *The Holy Mountain* aus 1973. Der chilenische Regisseur, der große Teile seines Lebens in Paris und Mexiko verbracht hat, ist für den Einsatz vielseitiger Symbole bekannt und produziert Filme mit dem Anspruch, das Publikum zu verändern. Bei *The Holy Mountain* war sein Ansporn sogar, einen heiligen Film zu produzieren.

⁵⁶ Vom X 27-Effekt spricht man, wenn ein in die Handlung integrierter Ton in der darauf folgenden Einstellung in veränderter Form zu hören ist, zum Beispiel gedämpft oder leiser (vgl. Chion 2012:185).

Alejandro Jodorowsky hat sich im Laufe seines Lebens beinahe jeder Kunst verschrieben, lediglich die Fotografie und die Architektur blieben von ihm unberührt. Inspiriert und geprägt wurde er durch Ereignisse seiner Kindheit und frühen Jugend, sowie von seiner Liebe zum Andersartigen. Auf der Suche nach der Erleuchtung befasste er sich außerdem mit beinahe jeder Religion, lernte von spirituellen Meistern und beschäftigte sich über Jahrzehnte mit dem Tarot. All diese Erfahrungen, die er in den verschiedenen Künsten sammelte, fließen in seine Filme ein, so auch in die beiden in dieser Arbeit diskutierten Werke.

Bei der Analyse seines Films *El Topo* wurde anhand der Einstellungen und Inhalte eine Charakterisierung dieses Films als Western überprüft. Es wurden zahlreiche genretypische Motive bezüglich der Figuren eines Westerns gefunden, wie Cowboys, die gekonnt die Waffe ziehen und sicher im Sattel sitzen (vgl. Seeßlen 2011:113-115). Es wurden mehrere Verweise auf andere Western entdeckt (*Once upon a time in the West*, *The Good, the Bad and the Ugly*), die nicht nur durch den Inhalt, sondern vor allem durch den genretypischen Einsatz der Kamera entstehen. Vieles ist jedoch auch vertreten, was normalerweise in keinem Western zu finden ist. Eine Liste von solchen Elementen aufzustellen wäre zu lang und würde Schuhfetischisten, Luftballons, kleinwüchsige Mitstreiter, homosexuelle Sheriffs, sklaventreibende weiße Frauen und viele andere Motive beinhalten. Zuletzt wurden außerdem Elemente gefunden, die eigentlich in einem Western vorkommen sollten, in *El Topo* jedoch fehlen. Es gibt keine Eisenbahngesellschaften, keine Viehzüchter oder sonstige Banditen, die den Protagonisten zur Tat zwingen. Es wird kein Vieh gestohlen, kein Schutzgeld verhängt und es finden keine Erpressungen statt. Es liegt also keine typische nordamerikanische Handlungsstruktur eines Western vor (vgl. Carter 2008:11). Die unterschiedlichen Meinungen darüber, ob *El Topo* tatsächlich als Vertreter dieses Genres eingeordnet werden kann, scheinen aufgrund der Analyse des Films nachvollziehbar.

Der zweite Teil der Analyse des Films bezog sich auf die Reise zu sich selbst, die die Hauptfigur erlebt und die nach dem ersten Abenteuer und dem Sieg über die vier Revolverhelden beginnt. Der Protagonist empfindet Reue und erkennt seine Taten als egoistisch und falsch an, worauf eine Art spiritueller Weg eingeschlagen wird (vgl. Moldes 2012:213). Mittellos versucht Topo eine Gruppe von Menschen mit körperlicher Behinderung aus einer Höhle zu befreien, wobei er zuerst in die Stadt ziehen muss, um Geld zu erbetteln. Eine der Höhlenbewohnerinnen hilft ihm dabei. In der Stadt werden sie mit den Grausamkeiten der Gesellschaft konfrontiert: sie erleben Gier, Gewalt, Scheinheiligkeit und Unehrllichkeit der Bewohner und müssen Spott und Ablehnung über sich ergehen lassen. Topo

lässt sich allerdings nicht von seinem Ziel abbringen, die Höhlenbewohner zu befreien. Dies gelingt ihm, jedoch führt die Befreiung zu einem apokalyptischen Szenario, in dem unzählige Menschen sterben und sich Topo letztendlich selbst verbrennt.

In diesem Film thematisiert Jodorowsky seinen Konflikt mit dem eigenen Vater. Eine lange Sequenz, das Duell mit dem Colonel, hat dessen Kastration zur Folge und entmachtet auf diese Art die Figur des Vaters. Hier wird der Umgang des Protagonisten mit Hass und Neid behandelt. Die Überwindung solcher Gefühle stellt einen zentralen Aspekt des Zen-Buddhismus dar, der Jodorowsky in diesem Film als Inspirationsquelle diente (vgl. Baatz 2009:16-19). Die Abwendung von materiellem Besitz, die Alejandro Jodorowsky des Öfteren in Interviews als wichtig bezeichnet, kann in den Sequenzen der vier Meister beobachtet werden. Eine Szene sticht in Bezug auf sein eigenes Leben heraus, nämlich der Verbrennungstod des Topo. Der Regisseur erklärt im Audiokommentar, dass sein Großvater ähnlich ums Leben gekommen ist und seine Mutter diesen Großvater – also ihren Vater – nahezu vergöttert hat. Alejandro Jodorowsky nimmt hier Bezug auf sein unterbewusstes Streben danach, dieselbe Anerkennung seiner Mutter zu bekommen wie sein Großvater.

Der zweite in dieser Arbeit behandelte Film ist *The Holy Mountain* aus 1973. Er ist ebenfalls zweigeteilt, mit einem Teil im Stile eines *art movie* und einem anderen eher dokumentarfilmisch ausgerichteten Teil. Der erste Teil im Stile eines *art movie* wurde auf Symmetrie, Farben und den Einsatz des Zooms untersucht, wobei man feststellen konnte, dass die symmetrische Anordnung der Bildinhalte oft mit der Figur des Alchemisten in Einklang ist, da durch ihn Ruhe und Überlegenheit ausgestrahlt werden soll (vgl. Kamp 2017:18). Der Einsatz kräftiger Farben dient vor allem dazu, den Film als *art movie* zu gestalten und die phantastischen Elemente des ersten Teils hervorzuheben. Die Farbkomposition ändert sich drastisch im zweiten Teil des Films. Bezüglich des Zooms ist ebenfalls eine Parallele zur Handlung des Films festgestellt worden, da der Bewusstseinsöffnung hier durch die Technik des Filmens Nachdruck verliehen wurde (vgl. Moldes 2012:264).

Ein Ort der Handlung ist in *The Holy Mountain* besonders wichtig, nämlich der Turm des Alchemisten, wo der erste Teil des Films aufhört und der letzte Teil beginnt. Sein Bewohner, der Alchemist, gespielt von Alejandro Jodorowsky, wird als spiritueller Meister inszeniert. Der Turm als Wohnstätte ist somit ebenfalls symbolisch behaftet, da der Bewohner eines Turms die Übersicht über das Geschehen hat. Der Turm wurde als Ort der Extrempunktregel nach Renner konstatiert: Hier geht der Film von einem Punkt in den anderen über, so wie auch ein Turm einen Übergangsort zwischen mehreren Ebenen darstellt (vgl. Renner

1987:128). Dies wurde auch filmtechnisch akzentuiert. In der ersten Turmsequenz besteigt der Dieb den Turm, die Kamera folgt ihm von unten nach oben. In der zweiten Sequenz, in der die Gefährten den Alchemisten aufsuchen wollen und mit dem Helikopter anreisen, fährt die Kamera von oben nach unten zum Fuße des Turms. Die soziale Positionierung der jeweils zu sehenden Figuren wird durch die Kamerabewegungen unterstützt.

Nach diesem Übergang vom ersten zum zweiten Teil verändert sich der Stil des Films. Die Farben werden reduziert und die schnellen Schnittabfolgen werden seltener, ebenso verschwindet der Einsatz von mehrdeutigen Symbolen nahezu. Jodorowsky behauptet im Audiokommentar, hier absichtlich eine Art Dokumentarfilm gedreht haben zu wollen und erwähnt mehrmals, dass viele der im Film handelnden Personen keine Schauspieler, sondern echte Menschen waren. In diesem Teil des Filmes wird die Technik der subjektiven Kamera auf vielfältige Arten eingesetzt. In der längsten Sequenz des Films, der Planetensequenz, sprechen die Figuren den Zuseher direkt an und erklären ihr Handeln, eben fast so wie die Stimme aus dem *Off* in einem Dokumentarfilm. Direkte Blicke in die Kamera unterstützen diesen Stil. Auf der Reise zum Heiligen Berg wird eine andere Art der subjektiven Kamera eingesetzt, der *mind screen*, der die Wahrnehmung des Gezeigten aus der (nicht unbedingt optischen) Perspektive einer Figur als Ziel hat (vgl. Kavin 1978:55). So sieht man zum Beispiel einen Zoom an ein Ohr einer der Figuren, woraufhin man die darauffolgenden Geräusche aus der Wahrnehmung dieser Figur hört. Dasselbe passiert mit den Augen eines anderen Mannes der Gruppe: Die Augen werden in Großaufnahme gezeigt und danach sieht man, was die Figur sieht. Der Einsatz einer Handkamera soll diese Wahrnehmung noch zusätzlich verstärken. Der Dieb, der über weite Teile des Films ebenfalls eine Hauptfigur ist, wird im Zuge einer Prophezeiung des Alchemisten ebenfalls zu der Figur, aus dessen Sicht wir das Geschehene wahrnehmen. Er möchte hungernden Kindern durch ein Wunder zu Brot verhelfen, woraufhin der Alchemist ihn am Kinn packt und ihm eine Vision über die Effekte solch eines Wunders aufzeigt. Wir als ZuseherInnen sehen diese Vision und teilen die geistigen Bilder des Diebes in dieser Szene. Noch einmal und vielleicht noch beeindruckender wird diese Technik in der Überfahrtssequenz gezeigt, wenn das Gedankenmonster aus dem Geist des Diebes verbannt werden soll. Je nachdem, ob es sich um die Wahrnehmung des Diebes oder der Gruppe handelt, sieht man das Monster oder eben nicht. Schließlich werden kurz vor Schluss noch die individuellen Ängste der Mitglieder der Gruppe thematisiert und in Form von mehreren hintereinander geschnittenen *mind screen* Szenen dargestellt. Hier werden Ängste vor Kastration oder Vergewaltigung, Arachnophobie oder abstraktere

Konzepte wie die Angst vor dem Androgynen behandelt, wobei Jodorowsky erwähnt, dass es sich hier um reale Ängste der jeweiligen Schauspieler handelt.

Das berühmte Ende des Films schließt das Kapitel über *The Holy Mountain* ab. Der Alchemist hat die Gruppe an die Spitze des Berges geführt, wo die Weisen des Berges an einem Tisch sitzen und warten. Es soll sich herausstellen, dass dies alles nur ein Streich des Alchemisten war, die Weisen des Gipfels existieren nicht. Ebenso wenig kann die Gruppe die Unsterblichkeit erreichen, was ihnen ebenfalls vom Alchemisten versprochen wurde. In einer innbrünstigen Rede erklärt er ihnen, dass sie aufgebrochen sind, um unsterblich zu werden, stattdessen haben sie die Realität gefunden. Dann fragt er die Gruppe allerdings, ob dies tatsächlich die Realität sei und beantwortet selbst seine Frage: Nein, dies ist nicht die Realität, sondern nur ein Film. Diese Aussage veranlasst dazu, verschiedene narrative Wirklichkeiten in *The Holy Mountain* zu entdecken, die durch die Figur des Alchemisten entstehen (vgl. Orth 2013:122-23).

Auf Grund der Analyse dieser beiden Filme konnten mehrere Merkmale des kinematografischen Stils Alejandro Jodorowskys gefunden werden, die im dritten Kapitel dieser Arbeit besprochen wurden. Der exzessive Einsatz an Symbolen religiöser, spiritueller und surrealistischer Art wurde in dieser Arbeit zwar erwähnt, jedoch nicht näher thematisiert. Stattdessen lag der Fokus auf anderen wiederkehrenden Elementen der Filme des Chilenen, allen voran auf den verschiedenen Schockelementen. Gewalt in seinen Filmen wurde thematisiert und mit Hanekes Aussagen über die Rolle des Schocks in Filmen in Verbindung gebracht. Im Anschluss daran wurde auf Tod Brownings Film *Freaks* eingegangen, der den Anstoß für die Integration andersartiger Körper in Kunstwerke gegeben hat. Jodorowsky sieht sich selbst als einer der Vertreter von Künstlern, die Menschen mit Behinderung in ihrer Kunst darstellen und reiht sich in die Liste von Künstlern wie Picasso und Velazquez ein.

Der technische Stil seiner Filme dreht sich hauptsächlich um das Travelling, den Zoom, die Schnittarten sowie seinen Umgang mit dem Continuity-System, dem Regelwerk Hollywoods, wogegen Jodorowsky regelmäßig verstößt. Beim Einsatz des Zooms konnte festgestellt werden, dass die beiden Filme mehrere Zooms aufweisen, diese aus unterschiedlichen Gründen angewandt wurden und tatsächlich auch unterschiedliche Effekte produzieren. Wie schon kurz erwähnt verwendete er in *El Topo* den Zoom hauptsächlich für eine optimale Darstellung der Landschaft, die ein wichtiges Element für einen Western ist, in *The Holy Mountain* jedoch wird der Zoom als Verdeutlichung der Bewusstwerdung bestimmter Figuren eingesetzt. Das Travelling ist eine Art Markenzeichen Jodorowskys. *Jump Cuts* werden von

Jodorowsky vor allem im Sinne einer intellektuellen Montage verwendet, einer Montageform, die nicht die flüssige Erzählung einer Geschichte zum Ziel hat, sondern die für sich schon einen künstlerischen Anspruch erhebt (vgl. Eisenstein 1924:112-130). Beispiele dafür sind vor allem in Szenen mit *mind screenings* im Schlussteil von *The Holy Mountain* zu finden, kommen aber auch in *El Topo* (vor allem bei der Darstellung der Cowboys oder in der Stadtsequenz) sowie in großem Ausmaß im ersten Teil von *The Holy Mountain* vor.

Bei der Analyse der Tonebene beider Filme wurden vor allem Unregelmäßigkeiten in der Darstellung von Dialogen bemerkt. Dadurch, dass sprechende Figuren in den Filmen teilweise die Lippen bewegen, teilweise aber auch nicht, kann sich das Publikum nie sicher sein, ob es sich beim Gehörten um gesprochene Sprache oder um Gedanken der Figuren handelt (vgl. Hicketier 2007:99).

All diese aufgelisteten technischen und stilistischen Aspekte gaben einen Überblick über die Anfänge des kinematografischen Werks Jodorowskys, das er bis heute kontinuierlich erweitert hat. Sein aktuelles filmisches Repertoire und Instrumentarium bieten noch viel Gegenstand für weitere filmwissenschaftliche Recherchen und Analysen des Wirkens und Schaffens eines außergewöhnlichen Künstlers.

7. Bibliographie

7.1 Literatur

- Baatz, Ursula (2009). *Erleuchtung und Auferstehung. Zen-Buddhismus und Christentum – Eine Orientierung*. Stuttgart: Theseus
- Banzhaf, Hajo. (2006). *Symbolik und Bedeutung der Zahlen*. München: Wilhelm Goldmann
- Batchelor, Stephen (2011). *Buddhismus für Ungläubige*. Frankfurt am Main: Fischer
- Bazin, André (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP
- Beil, Benjamin, Kühnel, Jürgen und Neuhaus, Christian (2016). *Studienhandbuch Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink
- Bienk, Alice. (2019). *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren
- Borstnar, Nils, Pabst, Eckhard und Wulff, Hans Jürgen (2008). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK
- Canetti, Elias (1980). *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer
- Carter, David (2008). *The Western*. Harpenden: kamera books
- Chion, Michel (2012). *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Berlin: Schiele & Schön
- Cousins, Mark (2004). *The Story of Film*. New York: Thunder's.
- Chignoli, Andrea (2009). *Zoom back, camera! El cine de Alejandro Jodorowsky*. Santiago de Chile: Uqbar Ed.
- Duncan, Paul und Young, Paul (2009). *Art Cinema*. Köln: Taschen
- Eder, Jens (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren
- Eisenstein, Sergej M. (1929). Die vierte Dimension im Film. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. (HG Helmut H. Diederichs und Felix Lenz). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, 112-130
- Faulstich, Werner (1995). *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht

- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink
- Flückiger, Barbara (2001). *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren
- González Martín, Hazael (2011). *Danzando con la Realidad*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Grob, Norbert und Kiefer, Bernd (2006). *Western*. Stuttgart: Reclam
- Hembus, Joe (1976). *Das Western Lexikon*. München: Carl Hanser
- Hickethier, Knut (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler
- Hobermann, James und Rosenbaum, Jonathan (1998). *Midnight Movies. Mitternachtskino: Kultfilme der 60er und 70er Jahre*. St. Andrä-Wördern: Hannibal
- Jodorowsky, Alejandro (2001). *La danza de la realidad*. Madrid: ediciones siruela
- Jodorowsky, Alejandro (2004). *Psicomagia*. Madrid: ediciones siruela.
- Kamp, Werner. (2017). *AV-Mediengestaltung*. Haan-Gruiten: Europa Lehrmittel
- Kamp, Werner und Rüssel, Manfred (2007). *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk und Wissen
- Kavin, Bruce F. (1978). *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton: University Press
- Keutzer, Oliver, Lauritz, Sebastian, Mehlinger, Claudia, Moormann, Peter (2014). *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS
- Kirsten, Guido (2013). *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren
- Kleiner, Rick (1973). *Alexandro Jodorowsky Film Maker. Penthouse Interview*. Penthouse, vol. 4, New York, Juni
- Koebner, Thomas (2012). *Die Schönen im Kino. Nachdenken über ein ästhetisches Phänomen*. München: Ed. Text + Kritik
- Lipp, Thorolf (2016). *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. Marburg: Schüren
- Martín, Marcel (2002). *El Lenguaje del Cine*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Martin, Sean (2013). *New Waves in Cinema*. Harpenden: Kamera Books

- Mikos, Lothar (2003). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK
- Moldes, Diego (2012). *Alejandro Jodorowsky*. Madrid: Cátedra
- Munaretto, Stefan (2014). *Wie analysiere ich einen Film?* Hollfeld: Bange
- Murch, Walter (2004). *Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage*. Berlin: Alexander
- Nelmes, Jill (2001). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge
- Nessel, Sabine, Pauleit, Winfried, Ruffert, Christine, Schmid, Karl-Heinz, Tews, Alfred (Hg.) (2008). *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz und Fischer
- Nowell-Smith, George (2006). *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Orth, Dominik (2013). *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren
- Renner, Karl Nikolaus (1987): *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film v. George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink
- Reizs, Karel und Millar, Gavin (1988). *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: Film- und Videopresse
- Rother, Rainer (1997). *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Sánchez Noriega, José Luis (2006). *Historia del Cine*. Madrid: Alianza
- Schleicher, Harald und Urban, Alexander (2005). *Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst, klassisch und digital*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Seeßlen, Georg (2011). *Filmwissen: Western*. Marburg: Schüren
- Souriau, Étienne (1997). „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, 140-157
- Wagner, Marietheres (2014). *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. Zürich: Midas Management.
- Warshow, Robert. (1958). „Der amerikanische Mythos“. In: *Film* 58, Nr. 3, Frankfurt am Main, 271-72

Wessely, Christian (Hg.) und Regensburger, Dietmar (2015). *Von Ödipus zu Eichmann. Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt*. Marburg: Schüren.

Wulff, Hans Jürgen (2007). Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2 S. 39-51

7.2 Internetquellen

<https://www.youtube.com/watch?v=nf3NIKyKZ-Y&t=12s>, letzter Zugriff am 15.01.2019

https://www.rottentomatoes.com/m/el_topo, letzter Zugriff am 15. 01. 2019

<https://ima.org.au/el-topo-and-the-holy-mountain-alejandro-jodorowsky/>, letzter Zugriff am 15. 01. 2019

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41533956.html>, letzter Zugriff am 15. 01. 2019

<https://www.imdb.com/title/tt0067866/>, letzter Zugriff am 15. 01. 2019

<http://serenelmundo.com.ar/la-psicomagia-alejandro-jodorowsky/>, letzter Zugriff am 16. 05. 2019

7.3 Filmquellen

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

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

La Constellation Jodorowsky; Regie: Louis Mouchet (1994); DVD: ABCKO Films 2007

Once Upon a Time in the West; Regie: Sergio Leone (1968); DVD: Paramount Home Entertainment 2003

The Good the Bad and the Ugly; Regie: Sergio Leone (1966); DVD: Walt Disney Studios HE 2014

Freaks; Regie: Tod Browning (1932); Vimeo: <https://vimeo.com/257932547>, letzter Zugriff am 13. 05. 2019

7.4 Bildnachweis

Alle Screenshots der Filme *El Topo* und *The Holy Mountain* wurden aus den DVD-Ausgaben: *El Topo*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1970); DVD: ABKCO Films 2007 und *The Holy Mountain*; Regie: Alejandro Jodorowsky (1973); DVD: ABKCO Films 2007 entnommen.

Die Screenshots zu *Once Upon a Time in the West* wurden der DVD-Ausgabe: *Once Upon a Time in the West*; Regie: Sergio Leone (1968); Paramount Home Entertainment 2003 entnommen.

Die Screenshots zu *The Good, the Bad and the Ugly* wurden aus YouTube unter folgendem Link entnommen: <https://www.youtube.com/watch?v=aJCSNII2Pls>, letzter Zugriff am 13. 05. 2019

8. Anhang

8.1 Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Filme *El Topo* (1970) und *The Holy Mountain* (1973) von Alejandro Jodorowsky. Eine Analyse der wesentlichen Merkmale der beiden Filme soll einer daraus resultierenden Beschreibung des kinematografischen Stils des Regisseurs vorausgehen. Im Zentrum steht die These, dass seine Filme immer eine Suche nach der Erleuchtung beziehungsweise verschiedene Stufen eines Bewusstwerdungsprozesses thematisieren. Meistens, doch nicht immer, werden diese Prozesse von der Hauptfigur durchlebt, deren Reise im Film beschrieben wird und deren Parallelen zur Realität des Regisseurs aufgezeigt werden. Die technischen Stilmittel, die Jodorowsky bei der Produktion seiner Filme dabei hauptsächlich verwendet, werden in dieser Arbeit beschrieben und dann in Form von Beispielen aus den Filmen diskutiert.

This study focuses on the analysis of the main characteristics of the two movies *El Topo* (1970) and *The Holy Mountain* (1973), both directed by Alejandro Jodorowsky, which will result in a description of the cinematographic style of the director. At the center of interest stands the thesis that his movies are always stories about enlightenment or the different stages of some sort of realization process of the protagonist or other characters of the movies. The journey of the movies' characters will be described and parallels to the life of Jodorowsky will be shown. The main cinematographic techniques Jodorowsky uses to emphasize the content of his works will first be described and then discussed.

8.2 Resumen en español

En este trabajo se analizaron dos de los más importantes trabajos del director chileno Alejandro Jodorowsky: *El Topo* del año 1970 y *The Holy Mountain* del año 1973. Alejandro Jodorowsky nació en 1929 en Tocopilla, Chile y es director de teatro, actor, poeta, autor, titiritero, dibujante y director de cine; un multi-talento artístico.

Después de estudiar principalmente literatura y teatro en Chile, buscó y encontró su camino a París, donde, fascinado por el surrealismo, intentó formar parte de él. Sin embargo, esto resultó ser más difícil que lo esperado debido a las diferencias en la ideología de los miembros del surrealismo y luego fundó su propio movimiento artístico, el *Mouvement Panique*, con dos amigos artistas (Fernando Arrabal y Roland Topor). Después de muchos proyectos de arte en Francia, se dirigió a México, donde realizó sus primeras películas. *El Topo* y *The Holy Mountain* se encuentran entre los más conocidos de sus obras cinematográficas.

El director, se distingue por el uso de símbolos (especialmente símbolos religiosos, espirituales y surrealistas) en sus trabajos. Estos símbolos tienen diversos significados que no solamente tienen lugar en la mente de Jodorowsky si no que en cada persona que ve la película. La intención del director es provocar controversia en la mente del público para generar un cambio en él. Incluso en la película *The Holy Mountain* se noto que quiso hacer una película sagrada similar a los libros sagrados de las diferentes religiones del mundo.

Durante su vida Alejandro Jodorowsky dedicó la mayor parte del tiempo a trabajar en las artes (menos en la fotografía y la arquitectura). Lo que más lo inspiró para ejercer su trabajo como director fueron los sucesos que marcaron su infancia así como su amor por lo diferente. Piensa que el arte siempre tiene que tener como meta sanar a las personas y ayudarlas en encontrarse a sí mismo. En busca de su realización espiritual, estudió casi todas las religiones, aprendió de maestros espirituales y dedicó mucho tiempo al estudio del Tarot. Este último – que también desempeña un rol importante en todas sus obras - aún lo practica y siempre se ha distinguido por leerlo no solo a amigos pero también (una vez en la semana en una cafetería pequeña) a todos ellos que le visitan en París.

La persona Alejandro Jodorowsky no solo tiene aficionados. A cause de su imaginación creativa enorme y el hecho de que él la expresa sin rodeos (no importa si en forma de películas, poemas o entrevistas) también estuvo llamado charlatán, criminal o loco. Nunca se sabe si lo que dice él es la verdad o simplemente una historia bien contado. Como ya era mencionado fundó un movimiento artístico junto con dos amigos artistas, llamado *Mouvement*

Panique. Jodorowsky se refiere a la intención de este movimiento por un lado como una respuesta al racionalismo y por otro lado da entender que se trataba de una broma. Este ejemplo muestra la naturaleza contradictoria de sus declaraciones, que siempre deben tenerse en cuenta al escribir sobre Jodorowsky y al referirse a lo que escribe en sus libros o declara en sus entrevistas, algunos de ellos mencionados en éste trabajo.

La pregunta central de este tesis fue descubrir qué define al estilo del director Alejandro Jodorowsky, qué técnicas cinematográficas utiliza y también de qué tratan sus películas. Su primer largometraje, *Fando y Lis*, fue todavía una adaptación de una obra de teatro y las influencias del teatro son claramente perceptibles cuando se ve la película. *El Topo* y *The Holy Mountain*, sus siguientes dos películas, fueron dirigidos por él, también escribió el guión y él mismo protagonizó ambas películas. La búsqueda de la iluminación se puede describir como un motivo determinante del argumento, aunque las películas son muy diferentes en su totalidad. A través de estas diferencias se puede encontrar un mayor número de elementos que dan información sobre el estilo de Jodorowsky.

La primera película descrita en este trabajo, *El Topo*, fue creada en México, sin un permiso de rodaje y con un presupuesto muy bajo. Para esta película el director contrató actores aficionados y él mismo asumió el papel principal, el Topo. En un momento en el que el florecimiento del *western* ya había pasado e incluso unas cuantas caricaturas del género ya habían llegado al mercado, el director decidió de todas maneras utilizar este tema debido a la popularidad entre el público. Pero dentro de éste género conocido, se produjo una película fuera de lo común que constaba de mucha violencia e imágenes poco comunes e incluso escandalizados. La película se podría dividir en dos partes. En una de ella se aprecia la verdadera naturaleza del *western* y en la otra parte no tiene nada que ver con ella. A través de los planos y el contenido de la película se puede establecer la clasificación de este género. Se pueden encontrar numerosos detalles típicos del género del *western* como por ejemplo vaqueros, que cargan un arma en el cinturón y saben montar bien a caballo. También se puede apreciar a una mujer (Mara) que seduce al personaje principal e inicia una aventura con él. Los vastos paisajes del Lejano Oeste se pueden ver a través de las tomas panorámicas y alejamiento de la cámara. El personaje principal es de carácter fuerte y valiente pero al mismo tiempo puede ser tan cruel como sus enemigos. Algunas de las escenas de esta película hacen recordar otras películas de oeste. Por ejemplo la escena del duelo con el coronel, dónde la

toma de la cámara se realiza a través de sus piernas. Este tipo de toma transporta al espectador a la película *The Good, The Bad and The Ugly*.

Pero *El Topo* no solo fue analizado por su estilo estético, sino también por su relación entre la técnica cinematográfica y el contenido. Como todas las películas del chileno, *El Topo* también también trata, al menos en parte, de una búsqueda de uno mismo y una búsqueda de la iluminación. Al comienzo de la película, el protagonista Topo aún intenta alcanzar el honor a través de la brutalidad y la violencia. Algunas de las escenas en *El Topo* son probablemente autobiográficas y tratan los problemas que el propio director quería procesar. Por ejemplo, los conflictos con su padre son a menudo el tema de la película: Emblemático por esto es, entre otras cosas, la escena de la castración en *El Topo*, que representa el primer paso para volverse consciente. El siguiente paso es la confrontación con los cuatro maestros que el Topo encuentra en su viaje y que quiere matar para ganar el amor de Mara. El paso hacia la espiritualidad está tematizado por las posesiones de los maestros. Los maestros poseen cada vez menos: Mientras el primero vive en una torre, el segundo solo tiene una caravana. El tercer maestro habita en un área pequeña en el desierto con unos conejos. El cuarto solo tiene una red de mariposas. El espectador es testigo de cómo disminuye el deseo por las posesiones y cómo el Topo encuentra su camino hacia la espiritualidad.

Gradualmente se da cuenta de que la violencia y los asesinatos no son el camino a seguir y casi se vuelve loco cuando se da cuenta de lo que ha hecho. Se arrepiente de sus acciones y además, su amante casi lo mata cuando se siente decepcionada de él. Los monstruos (como los llama Jodorowsky) lo encuentran herido y lo llevan a su cueva. Allí comienza la segunda parte de la película, que trata sobre la búsqueda de la iluminación.

El Topo ya no es un vaquero, tiene el pelo blanco y generalmente causa una impresión más suave. Se siente conmovido y profundamente agradecido por la ayuda de los monstruos, un sentimiento que el "viejo" Topo nunca ha expresado y probablemente nunca ha sentido. Se impone la tarea de liberar a sus rescatadores de la cueva, por lo que debe viajar a la ciudad para coleccionar dinero. Allí pasa la reunión inesperado con su hijo, que está lleno de venganza. Después de una intensa discusión, sin embargo, se deja convencer de que su padre ha cambiado y se siente conmovido por su nueva amabilidad. El Topo está obsesionado con liberar a los monstruos para regalarles la libertad. En la ciudad experimenta cosas terribles, pero no se rinde, porque necesita el dinero para cavar un túnel para ellos. Tiene un nuevo amante, una de las enanas de la cueva, que espera un hijo de él. Ella también le ayuda a cavar el túnel y coleccionar el dinero. Cuando su hijo ya quiere renunciar, el Topo puede liberar a sus queridos amigos. Pero esto tiene consecuencias apocalípticas: los residentes conservadores de

la ciudad no están preparados para eso y disparan a los monstruos. Topo luego se convierte en un hombre vengativo e invulnerable, consigue un arma y dispara a los habitantes de la ciudad. Después de su acto de venganza, cuando no hay motivo para que él sigue viviendo, se quema con una lámpara de queroseno. Su amante da a luz a su hijo y viaja con los dos hijos del Topo hacia el horizonte. A través de las secuencias en la ciudad se muestra los obstáculos que el Topo tiene que tomar para llegar a la iluminación. No piensa por un momento rechazar su plan. En el pasado estaba concentrado en su propio beneficio y obsesionado con la codicia por el poder, ahora piensa en sus semejantes. Al final de la película, se ve a un Topo pacífico que ha encontrado la iluminación y termina su vida terrenal.

La segunda película analizada en este trabajo cuenta la historia de un ladrón sin nombre y el alquimista. El ladrón, un hombre hedonista impulsado por la codicia por el dinero, se encuentra con el alquimista, un hombre sabio, casi omnisciente, en cuya torre. Allí, se le presenta a sus nuevos compañeros, con quienes buscarán la Montaña Sagrada para encontrar la inmortalidad. Al final de la película, sin embargo, el alquimista explica que no hay inmortalidad en este mundo ilusorio (la película) y en su lugar han encontrado la realidad.

Para producir esta película, Jodorowsky obtuvo un millón de dólares y, comparado con *El Topo*, se puede ver este presupuesto mayor ya en el diseño de las ubicaciones del rodaje. El análisis comienza con el diseño de la imagen. Clasificada como una película de arte, la obra tiene muchos detalles artísticos, como por ejemplo cartas del tarot diseñadas por el mismo Jodorowsky o una interpretación de la Pietà de Michelangelo representado por sus actores. La primera parte de *The Holy Mountain* también está marcada por colores brillantes, un diseño de imagen simétrico y muchos zooms, que se denominan en el trabajo "zooms de apertura". Se ha descubierto que la formación de imágenes simétricas ocurre cada vez que el alquimista aparece en la escena. Su superioridad, calma y sabiduría deben ser enfatizadas por esta forma de diseño de imagen. Los zooms de apertura apuntan a la apertura de la conciencia, que también es un tema central del director en esta película.

Para la trama de la película y su división en dos o tres partes (dependiendo de la interpretación) existe un lugar es importante: la torre del alquimista. Se mostró en este trabajo que esta torre funciona como un lugar de transición. Aquí están las transiciones de un mundo a otro (del mundo del ladrón a lo del alquimista y luego a la "realidad"). Este lugar de transición está ilustrado por la arquitectura propia de una torre, que parece conectar la tierra con el cielo. Además, el contenido de estas secuencias de torres está respaldado por los

movimientos de la cámara: a medida que el ladrón asciende, desde la ciudad (y también del bajo estatus social) hasta el alquimista, la cámara lo sigue lentamente hasta la cima. La siguiente escena de la torre muestra a los industriales y políticos más poderosos del mundo. Llegan desde arriba, en helicóptero, y la cámara los atrapa en la parte superior y los acompaña al aterrizaje. En esta segunda escena de la torre, el alquimista les cuenta a los compañeros su plan para viajar a la cima de la Montaña Sagrada. Antes de irse, todos deberían quemar toda su fortuna. Todos y cada uno de ellos también queman una figura de cera que representan a cada uno de los miembros del grupo respectivamente. Este acto debería quemar el propio ego de cada cual. Esta secuencia es la última escena en *The Holy Mountain* como película de arte, desde aquí comienza la parte más documental de la película. El director enfatiza que en muchas escenas de esta parte no dio instrucciones, sino que simplemente filmó lo que vio. En esta parte se ve al grupo en una especie de trance, chamanes que realizan ciertos rituales, un paisaje montañoso y todo parece muy realista. Si las declaraciones del director son ciertas no se pueden verificar.

En *The Holy Mountain* destaca una técnica especial, la cámara subjetiva. No solo en la secuencia del viaje de la película, hay numerosas escenas de esta técnica, sino también en la secuencia de los planetas, cuando se presentan los compañeros. A menudo miran directamente a la cámara y explican lo que el público está viendo. Sus voces vienen del *off* o se puede ver las figuras y se les escucha hablando, pero ellas no mueven sus bocas. De este modo, los espectadores pueden tener la impresión de que se transmiten los pensamientos de la figura respectiva. La técnica que muestra imágenes desde la perspectiva de una figura se denomina *mind screen*. Se puede utilizarla ópticamente, cuando la toma esta mostrada de la posición de una figura y se ve todo lo que ve ella, que se llama toma de punto de vista o *point-of-view shot* (*POV*). Pero incluso sin los *POV shots*, una toma o una secuencia puede ser claramente un *mind screen*. Por lo tanto, se puede argumentar que muchas partes de la primera parte de la película se cuentan desde la perspectiva del ladrón, otras del alquimista y otras desde la perspectiva de uno de los otros personajes. En la secuencia de los planetas, cada figura del grupo tiene su propia escena de *mind screen*. En el viaje del grupo, hay varias escenas representadas desde un punto de vista subjetivo. Un ejemplo impresionante es la visión del ladrón, que puede ver ante su ojo interior con la ayuda del alquimista. Cuando él quiere hacer un milagro para dar pan a los niños que mendigan, el alquimista muestra lo que sucedería. Levanta la cabeza del ladrón y proyecta las imágenes directamente en sus pensamientos. Aparte del montaje de esta escena también es interesante el contenido de ella, como revela que el alquimista no solo es sabio, sino que, al parecer, también tiene habilidades mágicas

(qué posibilitará una interpretación libre del final de la película). En el barco con el que parten hacia *Lotus Island*, hay otra secuencia de *mind screen*. El ladrón todavía tiene intereses materiales y aún no ha sido liberado de su monstruo que lleva en su mente. Con la ayuda de todo el grupo, el alquimista trata de hacer que este monstruo sea visible para el ladrón y tiene éxito. Pero el ladrón no quiere separarse del monstruo, a quien trata como su amigo. A las instrucciones del alquimista de tirarlo por la borda, vacila y se agarra fuertemente a su amigo. El público ve esta escena desde dos perspectivas: la primera es la del grupo en la que no se puede ver ningún monstruo y la segunda es la del ladrón en la que sostiene al monstruo con ternura en sus brazos. El alquimista logra convencerlo de la verdad y el ladrón arroja al monstruo al mar, liberándose de su codicia por el dinero y las posesiones materiales. Se pueden ver más secuencias de *mind screen* cuando el grupo está a punto de llegar a la cima de la montaña. Cada miembro del grupo se enfrenta a sus temores individuales. Después de un primer plano de cada rostro, se puede ver las fantasías de miedo que afectan a la figura respectiva. Estos temores, por ejemplo, tienen que ver con las arañas, la castración o varias formas de violencia. También en esta parte el director sostiene que se trata de los propias fobias de los actores. Otra vez quiere establecer un vínculo con la realidad.

El final de la película plantea algunas preguntas. El alquimista, interpretado por Alejandro Jodorowsky, menciona que las experiencias que han vivido las figuras fueron una pura ilusión, una película. Con ésta frase, la identidad de la figura se acerca a la del director. Por el papel del alquimista (omnisciente, con habilidades mágicas), no está claro si todo el viaje fue planeado por él y estuvo consciente de que no van a encontrar la inmortalidad, o si él también llegó a esta realización dentro de la trama misma. Como resultado de esta parte del trabajo hablamos de realidades narrativas plurales. Se presentan estas dos formas de realidades narrativas mencionadas y hay argumentos para ambas versiones. Curiosamente, una de estas versiones es generada por una sola oración pronunciada por el alquimista. Sin la oración "¡Esto es una película!" ("This is a film!") la trama y la cuestión de la verdad en la película serían más claras.

Por medio del análisis de estas dos películas se pudieron encontrar aspectos importantes que resaltan el estilo cinematográfico de Alejandro Jodorowsky que se pueden encontrar en el tercer capítulo de este trabajo. También se mencionó el uso excesivo de símbolos de carácter religioso, espiritual y surrealista pero no se discutieron en detalle. En cambio se decidió que mejor era concentrar toda la atención a otros elementos de las películas, empezando con todas las escenas de carácter escandalizador. Se analizó la violencia de sus películas y se relacionó

con las declaraciones de Michael Haneke y Elias Canetti acerca de la importancia del uso del *shock* en películas. Algunos planos no son necesariamente impactantes desde el punto de vista de hoy, sino en el contexto temporal. En México, en 1970, no era común o, según Jodorowsky, incluso prohibido mostrar un disparo y el impacto en la misma toma, pero esto es exactamente lo que sucede en *El Topo* cuando el Topo dispara a uno de los vaqueros y se ve claramente el impacto. Muchas más escenas de violencia se muestran en las dos películas de este trabajo. En *El Topo* hay muchas escenas en las que se disparan revólveres, incluso al final de la película se lleva a cabo un tiroteo entre los habitantes de la ciudad. El suicidio del Topo también es una forma de violencia, como lo son las escenas con los oprimidos en la ciudad. La violencia se presenta de una manera diferente en *The Holy Mountain*. La Conquista de México con camaleones y sapos, los corderos crucificados que se llevan por la ciudad y las secuencias de Mindscreen de las fobias terribles de los personajes sirven como ejemplos. Se ha demostrado que esta violencia a menudo está relacionada con el poder o el deseo de ella. El Topo mata a los cuatro maestros en su deseo de ser *lo mejor* y de volverse más poderosos. A medida que el deseo de poder se desvanece, se produce menos violencia en la película (con la excepción de la escena de venganza al final de la película). Esta violencia se ve en *El Topo* por escenas sangrientas, mientras que en *The Holy Mountain*, solo la escena de la demostración estudiantil es sangrienta, pero la sangre no es de color rojo, pero tiene muchos colores diferentes. El efecto se vuelve más artificial, pero no menos dramático.

Seguidamente, en la segunda parte del análisis de los elementos escandalizadores, se hizo referencia a *Freaks* de Tod Browning. Él fue uno de los primeros directores en emplear gente con discapacidades en sus obras. Jodorowsky se ve a sí mismo, como a Browning, a un representante de una lista de las artistas que incorporan personajes discapacitados en sus creaciones como por ejemplo Picasso, Goya y Velazquez. Ambas películas presentan varios personajes con discapacidades físicas, por ejemplo hombres con los miembros amputados. Jodorowsky explica que los *monstruos*, como los llama, siempre lo han fascinado. Esto encaja con otra declaración suya en la que menciona que todo lo aburre lo que es "normal". Los personajes de los *monstruos* son en su mayoría actores o extras, las dos más importantes de las películas son el monstruo de la mente en *The Holy Mountain* y la segunda amante del protagonista en *El Topo*. Pero la más original de ellas es probablemente la de "John Wayne" referido en *El Topo* por un actor sin piernas en los hombros de otro actor sin brazos. La audiencia está conmocionada por la confrontación con algo que no es normal. Algunas de las escenas de las dos películas perderían su efecto completo si en lugar de los *monstruos* se

usaran otras figuras. Se ve que el director intenta a incomodar la recepción de sus películas de varias maneras creativas.

El último capítulo del trabajo trata del estilo técnico de sus películas, que se caracteriza principalmente por el uso creativo de las técnicas diferentes del movimiento de la cámara, por ejemplo del travelling. El uso del zoom, los cortes inesperados, un montaje poco común, así como su forma excentrica de hacer películas, que difiere totalmente del sistema tradicional empleado por Hollywood, también marcan su estilo.

Al usar el zoom, se encontró que las dos películas tienen varios acercamientos y alejamientos. Estos se usan por diferentes razones, uno de ellos era crear diferentes efectos. Como se mencionó anteriormente, en *El Topo* Jodorowsky usó el zoom principalmente para establecer una atmósfera típica para un *western* mostrando el paisaje, que es un elemento importante para cada film de éste género. Pero en otras escenas, el zoom se utiliza de una forma más creativa. En la secuencia del coronel el Topo le arranca su ropa del cuerpo para burlarse de él. El movimiento rápido de la mano del Topo está acompañado por un alejamiento rápido por lo cual el efecto de esta escena se refuerza.

En *The Holy Mountain* el zoom se usa como una apertura de la conciencia de ciertos personajes de la película. En combinación con un orden simétrico de las imágenes y los movimientos lentos del alquemista, esto da a estas escenas de la película una atmósfera espiritual.

En ambas películas destaca (aún más que el zoom) el travelling, que es una especie de firma de Jodorowsky. En ésta técnica una figura que se mueve en línea recta es capturada y filmada por la cámara, que se encuentra a varios metros de distancia y paralela a ella. Esta es empleada por ejemplo en la escena del ladrón en la sala del arco iris, la del ladrón llevando una cruz en la ciudad o la de Mara al entrar a la cueva del coronel. En este trabajo se ha demostrado que el travelling tiene un propósito específico similar en ambas películas. Siempre se utiliza cuando uno de los personajes entra en una nueva zona, se encuentra con una persona desconocida o se enfrenta a una situación incierta. El director quiere crear tensión moviendo la cámara lentamente y al mismo tiempo observando la figura sin saber lo que viene.

Otro elemento recurrente de sus películas son los cortes especiales. Jodorowsky utiliza los cortes (de salto) sobre todo para construir un montaje expresivo e intelectual, formas de montaje que no apuntan a una narración fluida de una historia, sino con el fin de expresarse artísticamente, como se podría apreciar en las escenas donde se utiliza la técnica del *mind screen*. Por ejemplo en *The Holy Mountain* donde se aprecia a la prostituta que está

enamorada del ladrón y esta lo percibe como Jesús Cristo. El uso artístico del corte se nota en *El Topo* (sobre todo en la representación de los vaqueros o en la secuencia de la ciudad) así como especialmente en la primera parte de *The Holy Mountain* que ya fue clasificado como *art film*. En relación con los cortes de salto, se ha mencionado el efecto Kuleshov. A través de sus experimentos, Kuleshov descubrió que dos imágenes consecutivas siempre están percibidas directamente relacionadas. Por ejemplo, los labios, piernas y ojos de diferentes niñas, cuando son filmados en diferentes tomas, cortados y luego mostrados directamente una detrás de la otra, se interpretan como partes del cuerpo de una sola niña. En las películas de Jodorowsky, los efectos de este montaje son muy individuales, ya que funciona con una variedad de símbolos cuya interpretación o efecto no es universal. Al otro lado, en las escenas del *mind screen*, el montaje de la asociación está usada más para representar los pensamientos y emociones de los personajes y no para conseguir que los espectadores interpretan lo demostrado de su manera, aunque esto también puede suceder.

La violación de las reglas de continuidad ya mencionada también se discute en éste capítulo. En general estas "reglas de Hollywood" garantizan un curso realista y fluido del argumento de una película, pero a Jodorowsky le gusta ir en contra de ellas. Una lista de ejemplos no es conveniente en este caso, ya que todo el estilo de su producción cinematográfica se basa en la ruptura de convenciones que se puede notar de muchas maneras. Como ejemplos sirven el uso intensivo de colores, accesorios especiales, la actuaciones deficientes, el intercambio intencional de las voces de los personajes o cortes no convencionales. Por ejemplo, se descubrió que la falta de tomas establecedoras puede afectar negativamente la comprensión de la trama. Las actitudes a menudo se muestran en un orden tan rápido uno detrás del otro que la audiencia pierde la orientación sobre los lugares de la acción. De hecho, este fenómeno está tan fuertemente representado en las películas de Jodorowsky que inmediatamente llama la atención cuando si se produce una toma establecedora. Un segundo desprecio obvio de las convenciones del cine es la falta de diálogo. Jodorowsky rara vez deja que sus actores hablen, y si lo hacen, a menudo con una voz del sexo opuesto o mientras se los ve con la boca cerrada. Los espectadores no pueden estar seguros de si se trata del lenguaje del personaje o de sus pensamientos. En el caso de las voces invertidas, la irritación se desencadena en el espectador, así como después de minutos de secuencias sin habla.

En este punto del trabajo, era importante mencionar que el director no rompió completamente con las convenciones, debido a que tales películas serían difíciles de entender. Jodorowsky

también tuvo que adherirse a ciertas reglas para producir películas que realmente pudieran verse y entenderse, incluso si no se entendieran después la primera vista.

Ejemplos simples de estas tomas convencionales son las tomas panorámicas amplias en *El Topo*, los acercamientos extremos de las caras durante los momentos emocionales de los personajes o tomas en la presentación de diálogos (*over-shoulder shots*).

La última parte de la obra estuvo dedicada al sonido en las obras del chileno. Debido al predominio de las imágenes, parece que el lenguaje, los ruidos y la música llevan un rol secundario en sus películas, pero Jodorowsky también ha trabajado meticulosamente en esto. Una escena de duelo en *El Topo*, una confrontación del protagonista con uno de los tres vaqueros hostiles, se nota empañada por el murmullo de las ovejas visibles en la toma. El objetivo aquí era enfatizar la presencia de los animales en contraste con la brutalidad de la escena por el sonido. El simple hecho de aumentar el volumen del sonido cambia la percepción general de esa escena. Enfocando en el lenguaje, es muy obvio que las figuras pocas veces mueven sus bocas en forma sincronizada con sus palabras o raramente las mueven. A menudo, el resultado de no tener en cuenta las convenciones acústicas es irritación por el lado del público.

Además de los aspectos artísticos y técnicos que se analizaron utilizando las dos películas, el trabajo autobiográfico siempre juega un papel importante en las películas de Jodorowsky. Esta forma de lidiar con el pasado, que encuentra su expresión más fuerte en conflicto con su padre, que está mostrado en las películas sin filtros y sin escrúpulos, lo que contribuye al estilo extravagante y grotesco de sus películas y asusta parcialmente a los espectadores. Incluso si muchas de sus afirmaciones son cuestionadas automáticamente y parecen increíbles al principio, uno le cree una cosa: no produce películas para ganarse una fortuna ni por la fama, sino para expresarse artísticamente. En su trabajo artístico viven su libertad y su imaginación tan fuerte que algunas de sus obras parecen imposibles de olvidarlas. Haciendo películas, no solo ignora ciertas convenciones de la industria cinematográfica, sino que incluso se burla de ellas explícitamente. Con sus obras Jodorowsky ha establecido un memorial para críticos y admiradores, que aún hoy, casi 50 años después de su primera obra cinematográfica es evaluado críticamente por los demás y elogiado por otros.

8.3 Sequenzprotokoll *El Topo*

Sequenznummer	Handlung, Bildinhalte	Zeit von/bis	Dauer (min:sec)
1	Vater und Sohn in Wüste	-00:02:02	2:02
2	<i>Opening credits</i>	-00:03:04	1:02
3	4 Ringe / Sohn „erlöst“ Sterbenden	-00:05:53	2:49
4	Die 3 Cowboys	-00:14:15	8:22
4.1.	Vorstellung die 3 Cowboys	-00:08:20	2:27
4.2.	Das Duell	-00:14:15	5:55
5	Der Colonel	-00:31:21	17:06
5.1.	Homosexuelle Cowboys	-00:18:37	4:22
5.2.	Ankleiden des Colonel	-00:21:10	2:33
5.3.	<i>Los perros</i>	-00:24:30	3:20
5.4.	Maras Rettung /Kastration	-00:29:53	5:23
5.5.	Sohn wird zurückgelassen	-00:31:21	1:28
6	Mara und Topo	-00:36:53	5:32
6.1.	Am Teich	-00:33:22	2:01
6.2.	In Wüste - Spirale	-00:36:53	3:31
7	Erster Meister	-00:45:19	8:26
7.1.	<i>La señal!</i>	-00:37:40	0:47
7.2.	John Wayne	-00:39:32	1:52
7.3.	Das Treffen	-00:40:45	1:13
7.4.	<i>Topo</i> im Teich	-00:41:08	0:23
7.5.	Duell I	-00:45:19	4:11
8	Zweiter Meister	-00:55:29	10:10
8.1.	Zwischensequenz Frauen/ der Spiegel	-00:47:52	2:43
8.2.	Die Mutter	-00:49:05	1:13
8.3.	Duell II	-00:55:29	5:24
9	Dritter Meister	-01:02:34	7:05
9.1.	Zwischensequenz Frauen/ Peitschenduell	-00:56:46	1:17
9.2.	Duell III.I <i>El corazón – la cabeza</i>	-01:00:45	3:59
9.3.	Duell III.II Kampf	-01:01:56	1:11
9.4.	Begräbnis	-01:02:34	0:38
10	Vierter Meister	-01:06:19	3:45
10.1.	Zwischensequenz Frauen /Frucht	-01:03:06	0:32
10.2.	Duell IV	-01:06:19	3:13
11	Schmerz und Reue/Brückensequenz	-01:13:54	6:47
12	Höhle	-01:20:25	6:31
12.1.	Die Zwergin	-01:17:34	3:40
12.2.	Wiedergeburt (Schamanin/Haare)	-01:19:58	2:24
12.3.	Rede zu „ <i>monstruos</i> “	-01:20:25	0:27
13	El Gran Pueblo	-01:39:07	18:42
13.1.	Vorstellung der Stadt	-01:25:09	4:44
13.2.	Betteln	-01:33:58	8:49
13.3.	Sohn kommt in die Stadt	-01:35:38	5:00
13.4.	<i>Tu nos proteges, señor!</i>	-01:39:07	3:29
14	<i>El Túnel</i>	-01:51:35	11:28
14.1.	<i>La noche de boda</i>	-01:43:08	4:01

14.2.	<i>Dile que nos case!</i>	-01:45:02	1:54
14.3.	<i>No puedo matar a mi maestro</i>	-01:51:35	6:33
15	<i>Apocalipsis</i>	-01:57:29	5:54
16	<i>Closing Credits</i>	-01:59:31	2:02

8.4 Sequenzprotokoll *The Holy Mountain*

Sequenznummer	Handlung, Bildinhalte	Zeit von/bis	Dauer
1	<i>Pre-Credits</i>	-00:02:19	2:19
2	<i>Opening credits</i>	-00:03:15	0:56
3	Der Dieb wacht auf	-00:06:01	2:46
4	Die Stadt	-00:24:46	18:45
4.1.	Chaos in der Stadt	-00:07:54	1:53
4.2.	La Conquista	-00:11:42	3:48
4.3.	<i>christs for sale</i>	-00:17:00	5:18
4.4.	Die Apostel	-00:24:46	7:46
5	Der Alchemist I	-00:38:33	13:47
5.1.	Der Regenbogenraum	-00:29:25	4:39
5.2.	<i>Do you want gold?</i>	-00:33:35	4:10
5.3.	<i>They are the most powerful people</i>	-00:38:33	4:58
6	Sieben Planeten	-01:11:42	34:09
6.1.	Venus	-00:42:41	4:08
6.2.	Mars	-00:46:07	3:26
6.3.	Jupiter	-00:51:51	5:44
6.4.	Saturn	-00:57:32	5:41
6.5.	Uranus	-01:03:35	6:03
6.6.	Neptun	-01:08:00	4:25
6.7.	Pluto	-01:11:42	3:42
7	Der Alchemist II	-01:18:05	6:23
7.1.	Die Heiligen Berge	-01:15:03	3:21
7.2.	<i>Burn your money!</i>	-01:18:05	3:02
8	Die Reise	-01:31:53	13:48
8.1.	Schamane	-01:20:12	2:07
8.2.	Schamanin	-01:21:00	0:48
8.3.	Schamane II	-01:25:27	4:27
8.5.	<i>Ceremony of Death</i>	-01:27:49	2:22
8.6.	Wunder bewirken	-01:29:22	1:33
8.7.	Gedankenmonster	-01:31:53	2:31
9	Lotus-Inland	-01:45:01	13:08
9.1.	Ankunft	-01:32:57	1:04
9.2.	Pantheon-Bar	-01:36:09	3:12
9.3.	Der Weg zum Gipfel	-01:45:01	8:52
10	Der Gipfel/Realität	-01:47:42	2:41
41:11	<i>Closing credits</i>	-01:48:48	1:06