

Tobias Martin Schwaiger

»THREE CAMERAS! AND WE GOT NOTHING!«

MEDIENTECHNISCHE STRATEGIEN ZUR DARSTELLUNG  
AUßERSINNLICHER PHÄNOMENE IM MEDIUM FILM

*Der Text analysiert verschiedene Vertreter des zeitgenössischen Horrorfilms in Bezug auf ihre Repräsentation von Besessenheit als Topos des Außersinnlichen. Dabei soll vor allem die Rolle der medialen Rahmung sowie die Relevanz der einzelnen Klassen der zweiten Zeichentrichotomie nach Peirce bezüglich der Darstellung von Undarstellbarem untersucht werden.*

I. MYSTISCHE ERGRIFFENHEIT UND BESESSENHEIT –  
ZWEI SEITEN DERSELBEN MEDAILLE?

Alois Haas zufolge operieren die Berichte von einer mystischen Vereinigung mit Gott zwangsweise innerhalb der paradoxen Situation, von einem Ereignis erzählen zu müssen, über das unmöglich gesprochen werden kann (Haas 1996: 110). Das Medium Sprache – unter Medium wird in der vorliegenden Arbeit ganz elementar eine Strategie zur Vermittlung unterschiedlichster Inhalte verstanden – erfährt an dieser Stelle »ihre Tauglichkeit und gleichzeitige Relativierung« (Haas 1996: 111), wenn es darum geht die Vereinigung von Gott und Mensch zu kommunizieren. Das Erzählen von der ‚unio mystica‘ vollzieht sich dementsprechend, wie von Saskia Wendel festgehalten, immer in einem Spannungsfeld von »Sagbarkeit und Unsagbarkeit«, beziehungsweise »Präsenz und Absenz« (Wendel 2004: 11). Daraus muss laut William James die Schlussfolgerung gezogen werden, »daß [sic] die Qualität

AUSGABE 2015 | ISSN 2365-0230 (↑) | ZITATION:

Tobias Martin Schwaiger: »Three Cameras! And we got nothing!« Medientechnische Strategien zur Darstellung außersinnlicher Phänomene im Medium Film«. In: *MueSem – Münchner Semiotik* (Ausgabe 2015). Verfügbar unter: [www.muenchner-semiotik.de/ausgabe/2015/schwaiger\\_horrorfilm-u-semiotik.pdf](http://www.muenchner-semiotik.de/ausgabe/2015/schwaiger_horrorfilm-u-semiotik.pdf)

diesesZustandes direkt erfahren werden muß [sic]; er kann anderen auf jeden Fall nicht mitgeteilt oder auf sie übertragen werden«. (James 1997: 384) Auch der Raum, »von dem die mystischen Autoren [oder Erzähler] heute zu uns sprechen«, ist Michel de Certeau (2010: 8) zufolge ein besonders prekärer, da dieser »weder im Himmel noch auf Erden mehr ist, [sondern] die Region eines absonderlich-fremden Dritten (das weder das eine noch das andere ist)« markiert. Die Autoren mystischer Texte versuchen diese Inkommunikabilität ihres Gegenstandes zu überwinden, in dem sie metaphorisch, oder, wie von Haas in einer Fußnote formuliert, mit Hilfe von Bildern sprechen (Haas 1996: 111). Dabei wird meist auf das Motiv einer Vereinigung zurückgegriffen, welche wiederum »gewöhnlich unter erotischen Bildern geschildert« (ebd.: 111) wird – ein Phänomen, welches sich als Modus der Erregung charakterisieren lässt. Gewissermaßen nutzt das defizitäre Medium der Sprache somit innerhalb der Diegese des Textes ein weiteres Medium – und zwar das des menschlichen Körpers – um die mystische Erfahrung nachvollziehbar zu machen.

Dieser Modus der Erregung lässt sich auch in einer weiteren, der ›unio mystica‹ nicht völlig unähnlichen und ebenso religiös, jedoch negativ konnotierten Vereinigung beobachten: im Zustand der Besessenheit. Auch hier vereinigt sich das menschliche Individuum mit einer für seinen Verstand unfassbaren, daher gleichermaßen unsagbaren Entität, die in diesem Fall jedoch nicht von Gott, sondern von einem seiner Antipoden – beispielsweise einem Dämon oder dem Teufel – ausgemacht wird. Berichte der Besessenheit stehen somit vor nahezu identischen Problemen wie jene der mystischen Erfahrung und entwickeln dementsprechend ähnliche Konzepte hinsichtlich der Vermittlung ihres Gegenstandes. Ebenso wie in Texten zur ›unio mystica‹ wird meist versucht, am Zustand eines Körpers eine eigentlich unmöglich zu mediatisierende Gegebenheit zu illustrieren, sowie für den Leser ohne vergleichbare Erfahrung nachvollziehbar zu machen. Aldous Huxley beispielsweise beschreibt diesen Modus in seinem historischen Roman *Die Teufel von Loudon* als »Zustand chronischer geschlechtlicher Erregung« (Huxley 1955: 158) und greift damit ebenso wie eine Vielzahl mystischer Autoren auf eine sexuell konnotierte Metaphorik zurück. Im Gegensatz zur ›unio mystica‹ ist hier der Ort der Vereinigung allerdings eindeutig: es ist der Körper des betroffenen Menschen. Problematisch erscheint hingegen vielmehr der Ort, aus dem der Dämon oder Teufel ins Diesseits hineinwirkt, sowie dessen (nicht nur physische) Konstitution. Besessenheit ist somit nichts weiter als die mit einem anderen Motiv versehene, schmutzige Kehrseite jener Medaille, auf deren Vorderseite die ›unio mystica‹ glänzt.

In der vorliegenden Studie soll nun grundsätzlich anhand der drei als paradigmatisch erachteten Beispiele *Paranormal Activity*, *Stigmata* und *Sinister* die Vermittlung solch übersinnlicher Erfahrungen im Medium Film untersucht werden. Primär wird das Hauptaugenmerk dabei aufgrund der gattungsbedingten Häufung im Horrorgenre auf dem Kontakt eines Menschen zu einer böartigen ›unheiligen‹ Entität liegen. Darüber hinaus wird jedoch in *Stigmata* auch die Vereinigung mit dem Gott des Christentums eine Rolle spielen. Für eine weiterführende Präzisierung des Untersuchungsziels ist jedoch zunächst eine kurze Erarbeitung einer prägnanten Terminologie vonnöten. Das Zeichen, also ein Repräsentamen mit eindeutigen Objektbezug, wird in dieser Arbeit – wie von Sybille Krämer empfohlen – als vom Medium distinkt gedacht. Von ihm unterscheidet es sich insofern, dass es in seiner Materialität wahrnehmbar sein muss, wobei seine Bedeutung »für gewöhnlich als unsichtbar, abwesend, vielleicht auch als immateriell angesehen wird«, während sich das Medium im Vermittlungsprozess zugunsten seiner Botschaft in die Unsichtbarkeit zurückzieht. (Krämer 2008: 34) Medien stellen gewissermaßen Instanzen dar, welche »in materieller Hinsicht als Instrument zur Herstellung und Rezeption von Zeichen« (Nöth 2000: 467) dienen, demgegenüber das Zeichen dementsprechend den von einem Medium vermittelten Inhalt darstellt.

Wenn im Folgenden nun die Mediatisierung, also die Vermittlung, von etwas tendenziell Unvermittelbarem betrachtet werden soll, geht es dabei prinzipiell um eine Übertragung des Inkommunikablen in Zeichen. Daher benötigt eine konkretere Formulierung der Fragestellung dieser Arbeit – also woran und aus welchem Grund vom Film erzählte Welten in der Vermittlung derartiger übersinnlicher Erfahrungen scheitern, beziehungsweise wie sie das beschriebene Paradoxon letztendlich überwinden – zwangsläufig ebenso einen Blick auf die Beschaffenheit des aus der Mediatisierung resultierenden Zeichens.

## II. »WHAT AM I LOOKING AT?« – DIE VERMITTLUNG ÜBERSINNLICHER ERFAHRUNG DURCH DAS IKON

Im vom US-amerikanischen Regisseur Scott Derrickson realisierten Horrorfilm *Sinister* sucht der Autor von ›True-Crime-Romanen‹ Ellison Oswalt bei der Untersuchung eines äußerst rätselhaften Mordfalles Unterstützung beim Kriminologen Professor Jonas. Dieser assoziiert die von Ellison vorgelegten Indizien mit Berichten von einer heidnischen, genauer babylonischen Gottheit namens

Bughuul, die über die Fähigkeit verfügt, Kinder von der physischen Welt in seine Unterwelt zu locken, um sie auf diesem Wege zu beherrschen. *Sinister* beginnt jedoch mit einer Szene, in welcher ein offensichtlich unsichtbares, lediglich durch eine sich bewegende Säge zu lokalisierendes Etwas mithilfe einer eigenartigen Galgenkonstruktion eine vierköpfige Familie erhängt. Durch das akustisch deutlich wahrzunehmende Rattern eines Filmprojektors sowie durch die vom Rest des Films deutlich unterscheidbare Bildqualität und den das Filmbild umgebenden prägnanten schwarzen Rahmen inszeniert sich das Medium an dieser Stelle im Stile einer Super-8 Aufnahme. Somit verweist *Sinister* bereits in seiner ersten Einstellung explizit auf das Unvermögen des Mediums hinsichtlich der Darstellung eines zu einem späteren Punkt der Erzählung als übernatürlich kategorisierten Phänomens. Der erneuten Wiedergabe der bereits beschriebenen Exekution gehen Super-8 Bilder voraus, welche die Familie beim Spiel im Garten zeigen. Dabei erwecken Positionierung der Kamera sowie das im Vordergrund eingefangene Blattwerk den Eindruck, dass die Mordopfer hier unbemerkt von einem Voyeur gefilmt werden. Dies erkennt auch der im Mordfall ermittelnde Protagonist Ellison und dementsprechend stellt sich dieser nach dem Betrachten der Aufzeichnungen die naheliegende Frage: »Who made the film?«. In dieser Einstellung wird also autoreflexiv der medienspezifische Mangel des Films, in Form der Begrenzung der Kadrierung des dargestellten Bildausschnitts oder anders formuliert in der Unmöglichkeit jenseits des sichtbaren an die Leinwand projizierten Raumes zu sehen, ausgestellt. Inwiefern der offensichtlich visuelle Medien bewohnende Bughuul oder möglicherweise die von ihm ins Jenseits verschleppten Kinder die verborgene Person hinter der Kamera sind, kann das Medium Film daher seiner Struktur geschuldet nicht ohne weiteres darstellen. Dies gelingt erst in der Betrachtung eines früheren, ebenfalls auf Super-8 dokumentierten Mordfalles, in dem sich die Physiognomie Bughuuls anhand der Spiegelung im Wasser eines Swimmingpools nachvollziehen lässt.

Zur visuellen Darstellung dieser paranormalen Erscheinung scheint der Film also ein unterstützendes und innerhalb der von ihm hervorgebrachten Diegese lokalisiertes Medium – hier in Form einer reflektierenden Oberfläche – zu benötigen. Als hätte Ellison diese Voraussetzung erkannt, beginnt er daraufhin die auf eine Leinwand projizierten Super-8 Filme mit einer Digitalkamera abzufilmen. Mit der nun neu hinzugewonnenen Möglichkeit, die Aufnahmen am Computer beliebig anzuhalten und zu vergrößern, gelingt es ihm, Bughuul in den Büschen hinter der erhängten Familie sowie in einer weiteren Reflektion in einem Spiegel zu dokumentieren. Es ist also erneut eine duale Medienkonstellation vonnöten, in

diesem Fall bestehend aus analogem und digitalem Filmmaterial, um den Anforderungen einer visuellen Repräsentation der Gottheit gerecht zu werden.

Dem dänischen Semiotiker Peters zufolge zeichnet sich das Medium Film nun durch »ein System von ikonischen Filmzeichen« (Nöth 2000: 501) aus, die ihr Objekt dementsprechend »auf Grund einer Ähnlichkeitsbeziehung« (Nöth 2000: 193) repräsentieren. Das Zurückgreifen auf ikonische Zeichen hat Film mit anderen visuellen Medien gemein, insbesondere mit der hinsichtlich ihres Grades an Ikonizität vergleichbaren Photographie. Roland Barthes verwendet anstatt des peirceschen Terminus der Ikonizität eine primäre Kategorisierung der Photographie »als mechanisches Analogon des Wirklichen« (Barthes 1990: 14). Diese Übereinstimmung von Medienerzeugnis und Realität macht Barthes zufolge die Dimension der ›Denotation‹ aus, welche mit der zwar weniger dominanten, im Regelfall jedoch durchaus vorhandenen ›Konnotationsebene‹ der Photographie konkurriert (ebd.: 13). Unter einer reinen Denotation versteht Barthes »ein Diesseits der Sprache«, welches er ausschließlich auf »der Ebene der eigentlich traumatischen Bilder« lokalisiert (ebd.: 25). Ohne den Begriff des Traumas pathologisch zu konkretisieren, umschreibt er es als »genau das, was die Sprache suspendiert und die Bedeutung blockiert«. (ebd.: 25). Mit diesem Konzept von Trauma lässt sich zumindest Ellisons durchaus heftige emotionale Reaktion auf das Identifizieren Bughuuls auf den Filmstills erklären: Lösen die während seines Betrachtens der Morde noch konnotativ aufgeladenen filmischen Zeichen in Ellison ein Bedürfnis nach Sinn, beziehungsweise Verstehen des Dargestellten aus, so kreierte die Erscheinung des für sie Verantwortlichen einen traumatischen, rein denotativen Kontakt zwischen Referenzobjekt und Rezipienten. Es ließe sich dementsprechend die These aufstellen, dass gerade aufgrund seines hohen Grades an Ikonizität – beziehungsweise seiner primär denotativen Dimension – das Medium Film im Gegensatz zu den auf Sprache angewiesenen mystischen Texten trotz der Notwendigkeit einer dualen Medienkonstellation über einen privilegierten Zugang zur Mediatisierung derartiger Phänomene verfügt.

### III. »THERE ARE FOOTSTEPS IN, BUT THERE ARE NO FOOTSTEPS OUT!« VERMITTLUNG ÜBERSINNLICHER ERFAHRUNGEN DURCH DEN INDEX

In dem von Oren Peli verwirklichten Independent-Horrorfilm *Paranormal Activity* wird das junge Pärchen Micah und Kathie von einem als Dämon bezeichneten

(Un-)Wesen heimgesucht. Um ihren ungebetenen Gast besser verstehen zu können, laden sich die beiden ein spiritistisches ›Medium‹ – also einen Geisterseher – ins Haus, der in einem beratenden Gespräch versucht, die Lage zu sondieren. Dabei sucht Kathie sichtlich nach Worten das vom geladenen Experten nur wenig präzise als »Erscheinung« bezeichnete Phänomen adäquat zu beschreiben:

Damals haben wir beide [gemeint sind Kathie und ihr Schwester] erlebt, was auch immer das ist. Wissen Sie, wir hatten – ich habe den Atem gespürt und bin davon aufgewacht und dann habe ich sie geweckt und dann sah ich ähm, äh. Wie soll ich das nennen? Diese Figur, eine schemenhafte Figur.

Kathie formuliert somit explizit, dass es sich bei dem Kontakt mit dem Dämonen um ein Erleben handelt, eine Kategorie, welche nach Hans Ulrich Gumbrecht im weitesten Sinne mit ›Präsenz‹ umschrieben werden kann. Dieser Terminus wird von Gumbrecht – in einer Skizzierung des von einer dämonischen Begegnung zwar in seiner Außenbetrachtung sicherlich verschiedenen, mit ihm in seiner Struktur jedoch weitestgehend identischen ›ästhetischen‹ Erlebens<sup>1</sup> – in ein unmöglich zu überwindendes Spannungsverhältnis zu ›Bedeutung‹ gestellt (Gumbrecht 2003: 210). Für ihn scheint offensichtlich, dass »das, was Bedeutung erzeugt, [...], ebenjene Dimension des Bewusstseins ist, welche von der körperlichen Präsenz, [...] ausgeschlossen wird« (ebd.: 211). Unter Bedeutung wird zumindest in der Semiotik meist »das bezeichnete Objekt oder der bezeichnete Sachverhalt« (Nöth 2000: 152) eines Zeichens verstanden, weshalb Gumbrechts Logik zufolge Phänomene der Präsenz jenseits einer allgemeinen Zeichenlehre zu verorten sind.<sup>2</sup> Ferner postuliert Gumbrecht, dass »die Spannung/Oszillation zwischen Präsenz- und Bedeutungseffekten den Gegenstand [...] instabil und unruhig macht«. (Gumbrecht 2003: 213) Kathies Ausführungen zu ihrer Begegnung mit dem Übernatürlichen scheitern daher – ebenso wie die Autoren mystischer Texte – scheinbar am bereits einleitend problematisierten unzureichenden Vermögen des auf (symbolische) Zeichen zurückgreifenden Medium Sprache, einem ›jenseits‹ von Bedeutung liegenden Phänomen gerecht zu werden, welches darüber hinaus überflüssigerweise zu keinem Zeitpunkt stabil und somit in seiner Vollständigkeit zu erfassen ist.

Da der Film in diesem Moment der Selbstreflexivität erkennt, dass Sprache die dämo- nische Präsenz nur ungenügend zu kommunizieren in der Lage ist, lässt es seine Figuren stattdessen ein technisches Medium, also die die vollständige

---

<sup>1</sup> Die Frage inwiefern das Adjektiv ‚ästhetisch‘ für Gumbrechts Überlegungen zur Präsenz tatsächlich von Relevanz ist, erscheint in dieser Hinsicht zumindest nicht gänzlich unberechtigt.

<sup>2</sup> Ein Widerspruch zur Argumentation des vorhergehenden Kapitels, welcher zunächst unkommentiert bleiben und erst am Ende der Arbeit aufgelöst werden soll.

Erzählung vermittelnde Kamera, installieren. Die Kamera wird somit – ähnlich wie der menschliche Körper der Mystikerinnen – innerhalb der Diegese als das Medium funktionalisiert, welches die Überwindung des Paradoxons einer (in diesem Fall visuellen) Dokumentation von eigentlich Nicht-Darstellbarem leisten soll. Allerdings gelingt es dem Aufnahmegerät zunächst nur, allerhand vom Dämon verursachte Ereignisse, wie unter anderem Bewegungen der Türen und des Kronleuchters, sowie das Auftauchen unerklärlicher starker Luftzüge im Haus festzuhalten. Diese sind dabei lediglich als bloße Hinweise auf ein dämonisches Wirken und keinesfalls als indexikalische Zeichen im Sinne von Charles Sanders Peirce – daher als Zeichen dessen Referenzobjekt »eine faktische Existenz in Zeit und Raum hat« (Nöth 2000: 185) – zu bewerten. Aufgrund der eingangs problematisierten rational nicht zu ermessenden Konstitution des dämonischen Raumes, genügen sie zu keiner Zeit den wesentlichen Bedingungen eines Index, weder hinsichtlich des Kriteriums einer »naturgesetzlichen Kausalität« (ebd.: 185), noch in Bezug auf eine eindeutige physische Verbindung zu ihrem Objekt, wie das Wehen des Windes am Fenster, bei gleichzeitiger Bewegung des Ouija-Brettes sowie die darauf erscheinenden Flammen belegen. Dementsprechend ist die Kamera hier nicht in der Lage, eine konkrete, kausallogisch zu bestimmende Position, geschweige denn die (physische?) Konstitution des Verursachers aufzuzeichnen. Um diese Problematik zu überwinden, verstreut Kathies Freund Micah eines Abends weißen Puder im Flur und vor der Schlafzimmertür. Daraufhin gelingt es der Kamera tatsächlich, in der darauffolgenden Nacht weiße Fußspuren auf dem Parkett des Schlafzimmerbodens einzufangen. Auch wenn diese äußerst abrupt ein Ende finden, sind sie unzweifelhaft Zeichen indexikalischer Art, da sie einen physischen Kontakt des Dämons mit der diesseitigen Welt zu kausallogisch einwandfrei bestimmbar Zeit- und Ortsbedingungen nachweisen. Wie im vorherigen Beispiel *Sinister* muss die intradiegetische Kamera somit in Form der weißen Farbe an ein weiteres innerhalb der Fiktion operierendes Medium gekoppelt werden, um paranormale Aktivitäten anhand eines Zeichensystems nachvollziehbar zu machen.

Werden Barthes Überlegungen zur Analogie von Photographie, beziehungsweise Filmbild und seinem Referenzobjekt, der dokumentierten Realität, konsequent zu Ende gedacht, so muss den denotativen Aspekten des Mediums neben der ikonischen auch eine indexikalische Dimension attestiert werden. Sowohl in analogen, als auch in digitalen Aufnahmeverfahren ist die Übereinstimmung von Bilddokument und Wirklichkeit auf chemische und/oder physikalische Prozesse zurückzuführen, bei welchen – vereinfacht gesprochen – vom dargestellten Objekt reflektierte

Lichtpartikel eingefangen werden. Daher, sollte das Filmbild wie im Falle von Micahs Aufnahmen unbearbeitet bleiben, ist das von ihm beinhaltete Zeichen zwangsläufig entsprechend Peirces Definition des Indexes mit seinem Referenzobjekt »physisch verbunden«. (Peirce zit. in Nöth 2000: 185) Die Ursache für die Ikonizität des Filmbildes liegt also gewissermaßen in seiner Indexikalität. Auch wenn Micah und Kathie beim Betrachten des Videos weitaus weniger heftig reagieren als Ellison in *Sinister*, so deutet die Ratlosigkeit der beiden Protagonisten auf einen angemessenen Umgang mit den Spuren auf deren hochgradig denotativen Charakter. Ebenso könnte die Indexikalität des filmischen Zeichens seine Eignung zur Vermittlung übersinnlicher Erfahrungen erklären.

#### IV. „WHAT DOES IT SAY?“ – DIE VERMITTLUNG ÜBERSINNLICHER ERFAHRUNGEN DURCH DAS SYMBOL

Rupert Wainwrights *Stigmata* erzählt nun anstatt von einer Begegnung mit einem Dämon von der Stigmatisation und dem damit verbundenen Leid einer jungen Friseurin namens Frankie. Stigmata, also ein Wiedererscheinen der Jesus am Tag seiner Kreuzigung zugefügten Wundmale auf der Haut eines menschlichen Körpers, werden für gewöhnlich – wie Gabrielle Brandstetter anhand von Clemens Brentanos Texten aufzeigt – von »der betrachtenden Jesusliebe, als die höchste Signatur des mit Jesu leidenden Mitleidens« (C. Brentano zit. in Brandstetter in Menke/Vinken 2004: 254) hervorgerufen. Die Protagonistin aus Wainwrights Film zeichnet sich unkonventioneller Weise jedoch keineswegs durch eine exorbitante Frömmigkeit, sondern vielmehr durch einen explizit artikulierten Atheismus aus. Darüber hinaus sind auch ihre Symptome weniger mit der am Ende des Films aufgedeckten, unfreiwillig erlittenen Vereinigung mit Gott, als vielmehr mit einer teuflischen Besessenheit zu assoziieren, wie sich an den von Catherine Shelton zusammengetragenen Exorzismus-Schriften zeigt. Dort steht unter anderem, dass ein Besessener

in fremden Zungen reden – Sprachen, die er nachweislich nicht beherrschen kann – [...],  
im Ausdrucksverhalten seines Gesichts die Anwesenheit einer multiplen Persönlichkeit  
verraten [oder] außerordentliche [sic] Kräfte entfalten (Brittnacher zit. in Shelton 2008:  
268)

muss, damit eine Besessenheit diagnostiziert werden kann. Auch Frankie spricht (und schreibt) in einer Sprache, die sie nicht versteht, zeigt zwar nicht durch ihre Mimik,



dafür durch das Sprechen mit einer fremden Stimme Merkmale der Schizophrenie und beweist ebenso eine weit überdurchschnittliche Körperkraft. Dementsprechend ist es nur naheliegend, dass Frankies Stigmata – wie von den hinzugezogenen Vertretern des Vatikans getan – als Zeichen einer Besessenheit fehlgedeutet werden. Ebenso scheitert allerdings auch eine auf medizinischen Grundlagen vorgenommene Lesart der Male. So werden der Protagonistin zunächst fälschlicherweise suizidale Tendenzen unterstellt, sowie von einem weiteren verantwortlichen Arzt eine Epilepsie konstatiert. Grund für diese Fehleinschätzungen ist dabei keinesfalls mangelnde fachliche Kompetenz der jeweiligen Interpreten, sondern die von Brandstetter problematisierte Eigenheit der Stigmata, dass diese »im streng semiotischen Sinn nicht als Zeichen zu lesen sind« (Brandstetter 2004: 261). Die Wundmale verweisen lediglich auf sich selbst, dementsprechend sind Objekt und Repräsentamen deckungsgleich, weshalb weder aus einer theologischen noch aus einer medizinischen Perspektive eine Bedeutung zu eruieren ist (ebd.: 261). Brandstetter zufolge liegt dies darin begründet, dass Stigmata nicht »in verweisender Bildlichkeit [...], sondern in der Performanz körperhafter imitatio« operieren (ebd.: 261). Hiermit ist gemeint, dass jenseits der wahrnehmbaren materiellen Oberfläche der Wundmale keine bedeutsame immaterielle Tiefenstruktur existiert. Für eine konventionelle Lesart eines Zeichens muss laut Aleida Assman jedoch ein Blick »die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können«. (Assmann in Gumbrecht/Pfeiffer 1988: 238) Scheitert diese Operation, beispielsweise wie im vorliegenden Fall aufgrund eines fehlenden Referenzobjektes, so verharrt die Deutung im »langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag« (ebd.: 240f.). Aus diesem Verhaftetbleiben in der Materialität eines Zeichens resultieren wiederum »wilde Semiosen«, womit unter anderem gemeint ist, dass diese »aus dem Ordnungsgefüge konventioneller Beziehungen entlassenen Zeichen [...] neue, unerwartete Beziehungen eingehen können« (ebd.: 238). Der Blick des Klerus und der Mediziner prallt gewissermaßen an der undurchdringlichen Materialität von Frankies Stigmata ab und wird auf weniger gängige Ersatz-Referenzobjekte – also Besessenheit und Epilepsie – zurückgeworfen. Doch auf welche Art und Weise kommuniziert *Stigmata* nun das Eintreten Gottes in Frankies Körper?

Frankie kratzt und schreibt mitunter, wie zuvor bereits kurz angemerkt für sie unverständliche, nicht dem lateinischen Alphabet zugehörige Schriftzeichen auf die Motorhaube eines PKWs sowie an die Wand ihrer Wohnung. Neben dem stigmatisierten Körper Frankies wird also in Form von verschriftlichter Sprache ein

weiteres Medium in Szene gesetzt, welches seinen Inhalt mithilfe von Symbolen – daher Zeichen deren Funktion laut Peirce von »Gesetzmäßigkeit und Gewohnheit« (Nöth 2000: 179) garantiert wird – vermittelt. Die Interpretation von Sprachzeichen erfolgt generell »nach einer »allgemeinen Regel« der Sprachgemeinschaft« (ebd.: 180). Da der für Frankies Fall verantwortliche Pater Kiernan jedoch kein Teil dieser Sprachgemeinschaft ist, ist er lediglich in der Lage die Schriftzeichen als Variante des Aramäischen zu erkennen, dringt darüber hinaus jedoch zu keiner dahinter liegenden Bedeutung durch. Aus diesem Grund fotografiert Kiernan die beschriftete Zimmerwand ab und lässt die Kopien einem Geistlichen mit entsprechenden Sprachkompetenzen zukommen. Dieser ist schließlich in der Lage, zum Objekt der Repräsentamen vorzustoßen: »Das Reich Gottes ist in Dir und umgibt Dich überall«, so lautet ihre deutsche Übersetzung. Erst mithilfe der aramäischen Schriftzeichen können Frankies Wundmale als symbolische Zeichen für einen Kontakt von Mensch und übernatürlicher Entität gelesen werden, ergo ist auch in *Stigmata* eine duale Medienkonstellation, in diesem Fall bestehend aus Schrift und Körpermaterial, notwendig, um das Inkommunikable medial zu vermitteln. Dabei ist die Reaktion der Protagonisten auf das Referenzobjekt anstatt von unmittelbarer, affektiver Emotionalität, vor allem durch rationales Handeln geprägt, wie sich an den Vertuschungsstrategien des Vatikans – inklusive eines missglückter Mordanschlag auf Frankie – exemplifizieren lässt. Die jenseits des Verstandes liegende Dimension der übersinnliche Erfahrung Frankies scheint bei der Rezeption von symbolischen Zeichen jedoch gänzlich auf der Strecke zu bleiben.

## V. EIN SPEZIFISCHES TALENT DES MEDIUMS FILM

Wird nun die Frage nach der bisher zwar implizit thematisierten, jedoch keinesfalls definierten Medienspezifik des Films elementar mit »dokumentarischer Visualität«<sup>3</sup> beantwortet, so muss konstatiert werden, dass ihr lediglich ikonische und indexikalische Zeichen entspringen. Auch wenn Gott in *Stigmata* mitunter ohne den Umweg der Verschriftlichung von Sprache aus Frankies Körper spricht, wird die Einigkeit von Mensch und Metaphysischem zwar auditiv vermittelt, allerdings nicht

---

<sup>3</sup> Dem Hinweis, Film sei auch ein auditives Medium, ist selbstverständlich nicht zu widersprechen. Dennoch scheint der Blick auf die tonlosen Frühformen des Mediums – wie beispielsweise die Werke der Brüder Lumière sowie die damit verbundenen Anekdoten – zu beweisen, dass die »dokumentarische Visualität« das dominante Element filmischer Medienspezifik darstellt.

unter Zuhilfenahme einer wie auch immer gearteten Symbolik, sondern mittels indexikalischer Verortung. Auch wenn Film selbstverständlich von Zeit zu Zeit Inhalte mithilfe symbolischer Zeichen vermittelt, sind diese aufgrund seiner medialen Beschaffenheit zwingend immer auch indexikalisch und ikonisch geprägt. In diesem Licht kann das Abphotographieren der Schriftzeichen von Frankies Wand sowie deren Visualisierung auf einem Computerbildschirm als selbstreflexive Entschuldigung *Stigmata*s für den Rückgriff auf ein medienuntypisches Zeichensystem gedeutet werden.

Durch ein konsequentes Weiterdenken von Ikon, Index und Symbol im Sinne von Charles Sanders Peirce eröffnet sich darüber hinaus eine fruchtbare Perspektive auf ihre Tauglichkeit, beziehungsweise Inadäquatheit hinsichtlich der Vermittlung von übernatürlichen Erfahrungen. Peirce zufolge zeichnet sich das Ikon hinsichtlich seiner Objektrelation durch die Kategorie der Erstheit, das Index durch Zweitheit und das Symbol durch Drittheit aus (Nöth 2000: 66). Erstheit, Zweitheit und Drittheit beschreiben Universalkategorien, welche grundsätzlich als Instrumentarium zur Charakterisierung der vielfältigen, dem Menschen möglichen Sinneseindrücke dienen (Schellong 2013: 20).

Unter Erstheit versteht Peirce »das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist«. (Peirce 1983: 55) Sie ist das, was sich nicht nur dem menschlichen Verstehen, sondern seinem generellen Denken entzieht, worunter unter anderem »die Kategorie des unreflektierten Gefühls, der bloßen Möglichkeit, [oder] der Unmittelbarkeit« (Nöth 2000: 61) fällt. Ferner markiert sie eine Seinsweise, die darauf beruht, dass die bloße Möglichkeit einer Differenz besteht (Peirce 1983: 57). Das einem Ikon zugrunde liegende Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Repräsentamen und Objekt bedeutet dementsprechend lediglich die Möglichkeit einer Relation, womit gemeint ist, dass der Betrachter eine Ähnlichkeit bemerken kann oder eben nicht. Da auch der ontologische Status einer übersinnlichen Entität keinesfalls fixiert werden und lediglich in Phänomenen der Erstheit – wie beispielsweise der Ergriffenheit als Modus der Emotionalität im mystischen Text – beschrieben werden kann, scheint sich das Ikon diesbezüglich besonders zu eignen. In diesem Sinne ist eine finale Bestimmung der in den von *Sinister* verwendeten Super-8 Aufnahmen zu erahnenden Figur nicht zu leisten. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass sie die Gottheit Bughuul darstellt und dieser ist – wie die Hilflosigkeit Ellisons vorführt – mit auf dem menschlichen Verstand beruhenden Maßnahmen (Umzug, Flucht) nicht beizukommen.

Die Zweitheit ist hingegen bereits »die Kategorie der Realität, des

Zusammenprallens mit dem Faktischen, der Moment der Gewalt« (Schellong 2013: 24) und manifestiert sich »in der Relation eines Ersten [sic] mit einem Zweiten« (Nöth 2000: 179). Auch wenn derartige Relationen jenseits jeglicher kognitiver Verarbeitung zu verorten sind, so sind sie dennoch – beispielsweise als Subjekt und Objekt, oder in Form von Ursache und Wirkung – konkret zu benennen. In diesem Sinne ist die physische Relation eines indexikalischen Repräsentamens zu seinem Referenzobjekt, ebenso als Nachweis von dessen Existenz zu denken. Als Indices stellen die vom Dämon verursachten Fußspuren in *Paranormal Activity* dementsprechend einen unwiderlegbaren Beweis für dessen faktisches Wirken in der physischen Welt dar und eignen sich dementsprechend besonders, ein supranaturales Dasein zu etablieren.

Drittheit ist schlussendlich die Kategorie, welche »ein Zweites in Bezug zu einem Drittem« (ebd.: 179) stellt und als die »Vermittlung zwischen zwei anderen Distanzen« (Schellong 2013: 25) gedacht werden kann. Wenn sich das Symbol in seiner Objektrelation durch Drittheit auszeichnet, bedeutet das, dass es weder wie das Ikon auf einer eventuellen, noch im Stile des Index auf einer direkten, sondern auf einer indirekten Verbindung zu seinem Referenzobjekt basiert. In der Symbolik nimmt die Verbindung von Erstem zu Zweitem, von Repräsentamen zu Objekt somit immer den Umweg über »Gesetzmäßigkeit und Gewohnheit« (Nöth 2000: 179). Symbolik impliziert immer ein Übertragen, also ein Denaturieren eines Phänomens, weshalb das Schreiben über mystische Erfahrungen auch an der Medienspezifik der Sprache scheitert.

Es sind also tatsächlich die den Film konstituierenden ikonischen und indexikalischen Zeichen, die sich besonders zur Vermittlung metaphysischer Entitäten eignen. Dabei scheint der moderne Horrorfilm um diese Begabung zu wissen und kehrt diese in eitelster Selbstreferenz permanent heraus. Exemplifizieren lässt sich diese Beobachtung unter anderem an Ole Bornedahls *Possession*, welcher sein mediales Potential subtil anhand der Referenz auf andere visuelle Medien, wie Spiegel oder Röntgenbild, reflektiert. Noch sehr viel deutlicher wird dies jedoch anhand der diesbezüglich vergleichsweise plakativen Horrorfilme *Insidious* und *The Conjuring* von Regisseur James Wan, in welchen professionelle Geister- oder Dämonenjäger auf Photo- und Filmkameras zurückgreifen, um paranormale Aktivitäten zu dokumentieren.

## LITERATUR

- Assmann, Aleida (1988): ›Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose‹. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer: *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 237-251.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bornedahl, Ole (2012): *Possession*. DVD Edition: USA, StudioCanal 2013. 92 min.
- Brandstetter, Gabriele (2004): ›»Reliquienberg« und Stigmata. Clemens Brentano und Anna Katharina Emmerick – der Blut-Kreislauf der Schrift‹. In: Bettina Menke/Barbara Vinken (Hg.): *Stigmata – Poetiken der Körperinschrift*. München: Wilhelm Fink. S. 243-268.
- Certeau, Michel, de (2010): *Mystische Fabeln. 16. bis 17. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Derrickson, Scot (2012): *Sinister*. DVD-Edition: USA, Universal Film 2013. 101 min.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): ›Epiphanien‹. In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 203-222.
- Haas, Alois M. (1996): *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk-, und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt/M.: Suhrkam.
- Huxley, Aldous (1955): *Die Teufel von Loudon*. München: Piper.
- James, William (1997): *Die Vielfalt religiöser Erfahrungen. Eine Studie über die menschliche Natur*. Frankfurt/M.: Insel.
- Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/M.: Suhrkam.
- Largier, Niklaus (2005): ›Präsenzeffekte. Die Animation der Sinne und die Phänomenologie der Versuchung‹. In: *Poetica 37*. S. 393-412.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: Metzler.
- Peirce, Charles Sanders (1983): ›Einige richtungsweisende Ideen für die Logik‹. In: Helmut Pape (Hg.): *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M.: Suhrkam. S. 51-63.
- Peli, Oren (2007): *Paranormal Activity*. DVD-Edition: USA, Universum Film 2010. 87 min.
- Schellong, Marcel (2013): *Die Lesbarkeit von Musik*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Shelton, Catherine (2008): *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript.
- Wainwright, Rupert (1999): *Stigmata*. DVD-Edition: USA, MGM Home Entertainment 2006. 103 min.
- Wan, James (2011): *Insidious*. DVD-Edition: USA, Universal Film 2011. 103 min..

Wan, James (2013): *The Conjuring*. USA, Warner Brothers, 112 min [Noch kein DVD-Release].

Wendel, Saskia (2004): *Christliche Mystik. Eine Einführung*. Regensburg: Puse.