

FILMMYTHEN – MYTHOS FILM

**Zwei exemplarische Analysen des christlichen Mythos der
Stigmata im Film**

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistergrades
am Institut für Kommunikationswissenschaft
an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der Universität Salzburg

eingereicht von

Manuel Zauner

Salzburg, 18.03.2003

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	2
1. DER MYTHOS UND SEINE FUNKTION	5
1.1 Mythen von Urangst, Christentum und dem Ende der Aufklärung	6
1.2 Das kulturelle Gedächtnis	15
2. DIE STRUKTUR VON MYTHEN	22
2.1 Mythisches Erzählen – doppelte Welt	22
2.2 Wie Mythen zu filmischen Zeichen wurden	29
3. FILMANALYSEN	34
3.1 Vorgehensweise	34
3.2 „Agnes of God“	37
3.2.1 Geständnisse einer unschuldigen Mörderin	37
3.2.1.1 Eine Detektivin und ihr „Fall“	38
3.2.1.2 Auf der Suche nach Schuld	40
3.2.1.3 Das verführte Kind	42
3.2.2 Hysterie und Heiliges	44
3.2.2.1 Vom Leid der Heiligen	45
3.2.2.2 Maria: Schwester, Mutter, Freundin und Heilige	48
3.2.3 Die Hoffnung, ein Wunder	52
3.3 „Stigmata“	55
3.3.1 Die wahren Worte Jesu: das verlorene Evangelium	56
3.3.1.1 Vom Laster zur Tugend	58
3.3.1.2 Der entzweite Priester und die „wahre“ Kirche	61
3.3.2 Besessenheit und ihre filmischen Symptome	64
3.3.2.1 Die vorgebaute Welt	64
3.3.2.2 Vom „Mythos im Film“ zum „Kinomythos“	67
4. ZUSAMMENFASSUNG	68
5. BIBLIOGRAPHIE	74
5.1 Literatur	74
5.2 Filmnachweis	77
5.3 URL Nachweis	77
6 ANHANG	79
6.1 Analyse der autonomen Segmente von „Agnes of God“	79
6.2 Analyse der autonomen Segmente von „Stigmata“	95

Einleitung

„Nicht der Schrift, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.' Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?“ – **Walter Benjamin** (1936)

Mythen sind Bilder.¹ Aber wenn man sagt: „Mythen sind Filmbilder“, gilt das dann als mehr denn nur eine Metapher? Man ist sich einig darüber, dass „Mythos“ zunächst mündlich tradiert und schließlich verschriftlicht wurde. Das Bestehen eines Zusammenhanges mit den Medien seiner Zeit und ferner mit den Medien der Moderne wird kaum bezweifelt. Dem entsprechend kann man davon ausgehen, dass auch Filme noch Mythen erzählen. Trotzdem bleibt der Begriff „Mythos“ erstaunlich undeutlich. Ist die Rede von Filmen, wird „Mythos“ im Zusammenhang mit Filmkritik, Filmjournalismus oder seltener Filmwissenschaft zitiert, so hat es oft den Anschein als wäre nicht von ein und demselben Begriff die Rede. Jene Unklarheit wird etwa dann deutlich, wenn auf der Viennale 2001 die gezeigten Filme als „triviale, bunte und trashige Mythen“² angepriesen werden, der Regisseur Michael Klier hingegen davon spricht, dass sich Mythen in Filmfiguren verkörpern.³ An wieder anderer Stelle heißt es dann, es gäbe einen „Kinomythos“, und jener entstehe aus der Faszination für Film.⁴ Zurecht kann man den Begriff „Mythos“ daher mit den Worten Umberto Ecos als „*Begriffsfetisch*“⁵ bezeichnen. Darunter versteht er einen Ausdruck, der eine derart diffuse und allgemeine Verwendung findet, dass er sich zu analytischen Zwecken kaum noch eignet.

Aus dem Begriffsfetisch „Mythos“ soll in der vorliegenden Arbeit ein Begriff destilliert werden, der für die Filmanalyse brauchbar ist. Die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit widmen sich daher der Definition von „Mythos“. Da einer solchen eine jahrzehntelange Diskussion voran geht, kann dies nicht geschehen, ohne auf wesentliche Positionen der sogenannten „Mythosdiskussion“ einzugehen. Die Vielfalt der Zugänge zum Thema ist dabei allerdings derart groß, dass es fraglich erscheint, „den“ Mythos an sich überhaupt bestimmen zu können.⁶ Auch im Folgenden wird darum von einer Definition, die Mythen in ihrer Gesamtheit, ihrem „Dasein an sich“ erfassen will, von einer „ontologischen“ Definition abgesehen. Um den vielfach belasteten Mythosbegriff dennoch anwenden zu können,

¹ Vgl.: Adorno, 1995. S. 83ff. u. Blumenberg, 1996. S.14 u. 21.

² Beiheft zur Viennale 2001. (12.10.2001): <<http://www.viennale.at/cgi-bin/page.pl?cid=225&akid=20&sort=seqnr>>.

³ Vgl.: Interview mit Michael Klier in: Kilb, 2001.

⁴ Lehmann, 1996. S.580.

⁵ Eco, 1986. S.15ff.

⁶ Vgl.: Jamme, 1999. S.15. Christoph Jamme untersucht die Entstehungsgeschichte des Begriffes „Mythos“ und bemerkt, dass sich gerade darin die große Ambivalenz ausdrückt, welche in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit „Mythos“ vorherrscht, denn: „Jeder dieser Begriffe (von Mythos, d. Verf.) hat eine *Einzelgeschichte* (kursiv im Original, d. Verf.); eine Entstehungsgeschichte *des* (kursiv im Original, d. Verf.) Mythos gibt es nicht.“ Ein operationaler Begriff von Mythos kann daher nur aus einer konkreten Fragestellung expliziert werden. Dem Phänomen „Mythos“ an sich kann man sich dabei nur annähern.

müssen einige der prominentesten Theorien zumindest angeschnitten werden. Dies soll in zwei Schritten geschehen. Im ersten Kapitel wird zunächst die noch etwas allgemeine Frage nach der Funktion von Mythen gestellt. Es soll damit bereits gezeigt werden, inwiefern diese auch im Medium Film zu wirken vermögen. Da eine Analyse nicht nur auf die Struktur von Mythen, sondern auch auf mögliche Wirkungen und Funktionen eingehen soll, wird mittels jenes Kapitels ein wesentlicher Schritt zur Auswahl einer sinnvollen Methode gesetzt. Erst dann wird im zweiten Kapitel die Struktur von Mythen im Film betrachtet. Einige Besonderheiten dieses Mediums erschweren deren Analyse gerade dort und bedürfen deshalb ausführlichen Kommentars. Mit der Betrachtung der Struktur von Mythen wird der Gegenstand zudem weiter eingeschränkt werden müssen. Es wird nun ein (einzig) für die Filmwissenschaft brauchbarer und deutlich abgrenzbarer Begriff von „Mythos“ gewählt. Auf diesem aufbauend werden die konkreten Kriterien zur Analyse erstellt.

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Verwendung des christlichen Stigmata-Mythos im Film, also jener mythischen Erzählung, die von den Wundmalen Christi und ihrer Wiederkehr bei besonderen, zumeist heiligen Personen handelt. Die Analysen sind damit aber nicht nur auf den Kontext der christlichen Mythologie eingeschränkt. Sie behandeln vielmehr die filmische Verwendung eines konkreten aus dem christlichen Raum stammenden Mythologems.⁷ Da es im Weiteren darum geht, welche Funktion die untersuchten „Filmmythen“ in einer Gesellschaft durch ihre latenten Inhalte ausüben können, wurden zwei sehr unterschiedliche Filme gewählt. Ausgangspunkt für die dabei angestellten Überlegungen ist, dass die Inhalte, welche sie tradieren, heterogener Natur sein können und gerade in ihrer Funktion stark voneinander abweichen. Untersucht werden Norman Jewisons oskarnominierter Film „Agnes of God“ (1985) und der im Horrorgenre angesiedelte Hollywood-Blockbuster „Stigmata“ (1999). Beide Filme beinhalten oder thematisieren das Auftreten der Wundmale Christi, ein Motiv, welches bis dahin kaum Eingang in Filme fand.⁸ In der Rezeption der Filme zeichnet sich bereits ab, wonach hier gefragt wird: Inwiefern können Mythen auch entgegen einer möglichen ursprünglichen Funktion, in ungleichem Kontext, gänzlich andere Bedeutung erlangen. „Stigmata“ wurde oftmals als Angriff auf die

⁷ Selbstverständlich können Filme Elemente sehr heterogener Mythologien enthalten. Manche Filme bestehen geradezu aus dem Spiel mit den Elementen unterschiedlicher Mythologien. Pier Paolo Pasolini etwa verschränkte in seinen Werken christliche und griechische Mythen und machte damit „Mythos“ selbst zum Thema. (vgl.: „Il Vangelo secondo Matteo“ (1964), oder „Oedipus Rex“, (1967).) Das Spektrum der im Medium Film tradierten Mythen greift aber noch viel weiter und beinhaltet je nach dem kulturellen Kontext, in welchem die Filme stehen, eine oder mehrere Mythologien desjenigen Kulturraumes. In indischen Filmen kann so beispielsweise der Fall sein, dass sie sowohl hinduistische, als auch christliche Symbole und Mythen enthalten. (vgl.: Rithwik Gathaks „Ajantrik“ (1958).) Um eine Analyse angesichts dieser Vielfalt sinnvoll zu gestalten, bedarf es daher der Einschränkung auf entweder ein konkretes Filmgenre, einen Autoren, Regisseur oder besser noch auf ein konkretes Mythologem.

⁸ Neben „Stigmata“ und „Agnes of God“ scheint es tatsächlich kaum andere Filme zu geben, die auf die mythischen Wundmale Jesu auch nur am Rande eingehen. Selbst solche Filme wie Rossellinis „Francesco, giullare di dio“ (1950), die sich explizit mit jener Legende beschäftigen, aus welcher das Stigmata-Mythologem stammt, erwähnen die Wundmale nur beiläufig oder blenden sie ganz aus.

katholische Kirche bezeichnet.⁹ In El Salvador wurde über den Film sogar ein kurzfristiges Verbot ausgesprochen.¹⁰ „Agnes of God“ hingegen gilt als Psychodrama, in welchem zwar der menschlichen Konflikt zwischen Glaube und Vernunft thematisiert wird, Kirche und Glaube aber keinesfalls abgelehnt werden.¹¹

Beide Filme entstammen zudem unterschiedlichen Filmgenres. Noch einmal lässt dies auf andere filmische Zugänge zum Thema schließen. Dies ist insofern von Wichtigkeit, als die Filme verschiedenen Filmgenres angehören sollen. Der Grund hierfür liegt in der Auffassung einiger Filmwissenschaftler, Filmgenres seien aus archaischen Mythen entstanden. Mythos im Film wird daher oft mit Genre gleichgesetzt. Dies soll aus noch zu erläuternden Gründen in der vorliegenden Arbeit nicht geschehen.¹² Ganz im Gegenteil: Hier wird die Frage danach gestellt, inwiefern Struktur, Mythos, Genre und Funktion in den jeweils gegebenen Filmen ineinander spielen. Einzelanalysen sollen aufklären, inwiefern Inhalt und Struktur der Filme durch den Mythos der Stigmata, durch Genre oder andere Komponenten des Films, geprägt sind. Um dies zu gewährleisten, gilt es einige den Film und Mythos betreffende terminologische Unterscheidungen zu treffen, wie sie in Kapitel zwei vorgestellt werden.

Zunächst ist es jedoch unerlässlich, die Begriffe „Mythos“ und Mythologie zu klären - soweit dies an dieser Stelle bereits möglich ist. „Mythos“ wird in der Folge immer unter Anführungszeichen geführt, wenn es sich um den allgemeinen Begriff, also das Phänomen „Mythos“, und nicht um einen speziellen Mythos handelt. Mythologie bezeichnet weder das Phänomen, noch einen bestimmten Mythos als solchen, sondern vielmehr den gesamten Mythenbestand einer gegebenen Gesellschaft. Gleichzeitig kommt Mythologie noch eine zweite Bedeutung zu, nämlich jene der „Wissenschaft von den Mythen“. Die jeweilige Bedeutung kann später nur ihrem Kontext entnommen werden. Im Laufe der Arbeit werden noch andere Definitionen von „Mythologie“ angestrengt, diese können vorab aber noch vernachlässigt werden.¹³

Eine weitere zu klärende Position betrifft die Bezeichnungen „Text“ und „Diskurs“. Es wird in der Folge oft von Film als Text gesprochen. Damit ist die hier angestellte Definition von

⁹ Vgl.: IMDB Movie/TV News. 10th September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002): <<http://us.imdb.com/SB?19990910#3>> u. IMDB Movie/TV News. 3rd September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002): <<http://us.imdb.com/SB?19990903#5>>.

¹⁰ Vgl.: IMDB Movie/TV News. 3rd February 2000. Movie Reviews: El Salvador Bans Stigmata. (11.3.2003): <<http://us.imdb.com/SB?20000203#4>>.

¹¹ Vgl.: Encore Australia. Peter Thompson Reviews. Agnes of God. (6.1.2003): <<http://www.encoreaustralia.com.au/cgi-bin/synopsis.pl?id=P00002662&channel=Encore&file=pt>> u. Chicago Sun Times. Robert Ebert: Agnes of God. (21.01.2003): <http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1985/09/14002.html>.

¹² Das Thema „Genre und Mythos“ wird zunächst, wenn es um die Funktion von Mythen geht, angeschnitten (vgl.: Kap. 1.1, S.10.), vor allem aber mit der Betrachtung der Struktur von Mythen im Film ausführlich behandelt. (vgl.: Kap. 2.2, S.30.)

¹³ Vgl.: Jamme, 1999. S.24. Christoph Jamme thematisiert die äquivalente Verwendung des Begriffes der „Mythologie“ zunächst so, wie sie auch hier vorgenommen wurde, erweitert dessen Bedeutung dann aber um eine epistemologische Dimension. Seine geschichtsphilosophischen Betrachtungen werden in Kapitel 1.2 (S.18.) eingehender diskutiert.

Text bereits weiter gefasst als jene von Roland Barthes, der „Text“ einzig in schriftlicher Form anerkennt, Diskurs aber als einen nicht-schriftlichen (eigentlich gesprochenen) Text bezeichnet.¹⁴ Auch hier wird davon abgesehen, Text und Diskurs gleich zu setzen. Von Text wird im Folgenden allerdings dann gesprochen, wenn es sich dabei um die syntagmatische Verbindung von Zeichen gleich welcher Herkunft handelt. Damit sind Hörspiel oder Film genauso eingeschlossen wie gesprochene oder geschriebene Sprache. Diskurs wird hingegen weiter als Text gefasst, nämlich als kulturelle Botschaft, als „eine Mitteilung, die von einem Sender mittels eines Codes an einen Empfänger gerichtet ist“.¹⁵ Wesentlich ist außerdem Michel Foucaults Begriff der „diskursiven Praxis“. Für Foucault stehen Diskurse nicht einfach für die Gesamtheit von Zeichen, sie bedeuten vielmehr Praktiken, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“¹⁶ Foucault spricht in der Folge von Diskurstypen, wie jenen der Literatur, Geschichte oder Religion. Es wird sich zeigen, inwiefern auch „Mythos“ als Diskurstyp bezeichnet werden kann. Aus jener Auffassung von Diskurs und Text erklärt sich nun auch die Notwendigkeit, Mythen im Film zu untersuchen: Wenn „Mythos“ sich im Medium Film unter anderem als diskursive Praxis ausdrückt, dann trägt er wesentlich zur Meinungsbildung oder „Realitätsbildung“ der Rezipienten von Filmen bei.

1. Der Mythos und seine Funktion

Untersucht man „Mythos“ als Teil der diskursiven Praxis einer Gesellschaft, steht man vor den Problemen, ihn als solchen erkennen und von anderen Praktiken abgrenzen zu müssen. Dies, so wurde gesagt, soll geschehen indem zunächst die Funktion von Mythen untersucht wird. Was also sind Mythen und worin besteht ihre Funktion, so ihnen eine inne wohnt? Eine etymologische Betrachtung des aus dem Griechischen stammenden „Mythos“ (μῦθος) ergibt zunächst nicht viel mehr, als dass der Begriff „Wort oder Erzählung“ bedeutet und erst seit etwa dem 19. Jahrhundert im deutschen Sprachgebrauch verwendet werde.¹⁷ Christoph Jamme begibt sich in seinen philosophischen Untersuchungen zu zeitgenössischen Mythostheorien auf eine genauere Suche nach deren Ursprüngen und bemerkt, dass „Mythos“ aus dem attischen Epos als polysemer Kunstbegriff hervorgegangen sei und spätestens seit Pindar (476 v. Chr.) als Antithese zu „Logos“ stehe. Die Verschiebung des Begriffs zur Negation von „Logos“ brachte eine Zuordnung mit sich, die auch auf viele heute gängige Verwendungen von „Mythos“ zutrifft: „Von nun an steht der Begriff „Mythos“ – in

¹⁴ Vgl.: Nöth, 2000. S.391.

¹⁵ Ebenda. S.392.

¹⁶ Foucault, 1973. S.74.

¹⁷ Vgl.: Kluge, Alexander. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. (23. Aufl.) Walter de Gruyter, Berlin, NY: 1995.

Verbindung mit Worten des Lügens und Täuschens – für die unwahre Geschichte (fabula)¹⁸. In manchen etymologischen Wörterbüchern wird „Mythos“ daher auch als „Sage“ und „Märchen“ oder gar „Überlieferung aus der Vorzeit eines Volkes in Form von Dämonen-, Götter- und Heiligensagen“ bezeichnet.¹⁹

„Mythos“, als vorzeitliche Überlieferung verstanden, zeigt, dass Mythen bereits in oralen Gesellschaften gebildet wurden und schließlich in schriftliche Kanons Eingang fanden. Dies soll nicht heißen, dass in der Moderne keine Mythenbildung mehr stattfindet. Die anti-thetische Verwendung zu „Logos“ ist dennoch problematisch, denn sie stellt sowohl archaische als auch moderne Mythenbildung hinter ein negatives Vorzeichen. Der Streit, ob Mythen eine derart negative Rolle zukommt oder nicht, entspricht dabei im Wesentlichen zwei (extremen) Positionen der kontemporären Kultur- und Medienwissenschaften, denn gerade modernen Massenmedien wurde der Vorwurf gemacht, Mythen in obigem, negativem Sinne zu verbreiten. Beide Positionen wurden vielmals kritisiert, allen voran von Umberto Eco. Er bezeichnet sie als entweder „apokalyptisch“ oder „integriert“. Apokalyptiker sind nach Eco jene Theoretiker, welche Massenkultur (und damit Film) an den Niedergang von Kultur überhaupt binden. Ihrer Kritik entgehen wesentliche Vorzüge der neueren Medien; zugleich ist sie an eine Vorstellung von Kultur gebunden, die eigentlich einer elitären (und bürgerlichen) Vorstellung von Hochkultur verpflichtet bleibt. Die Integrierten hingegen, welche die Vorzüge von Film, Radio und anderer Massenkommunikation preisen, laufen Gefahr in blinder Affirmation zu verstummen. Eco schlägt daher den Mittelweg vor und nennt diesen: „kritische Kritik“, also eine Form der Kritik, die sich selbst reflektiert und letztlich in die Analyse der betrachteten Medien mündet.²⁰

Das folgende Kapitel orientiert sich an diesen beiden Extrempunkten der Kulturwissenschaften, welche die Funktion von „Mythos“ also entweder negativ oder positiv darzustellen versuchen. Aus jenen Überlegungen heraus soll eine allgemeinere Funktionsbestimmung gefunden werden, welche erlaubt „Mythos“ kontextbezogen und ohne apriorische Zustimmung oder Ablehnung zu analysieren. Sie wird im zweiten Unterkapitel vorgestellt.

1.1 Mythen von Urangst, Christentum und dem Ende der Aufklärung

Eine der heute bekanntesten Theorien über „Mythos“ fand ihren Ausgangspunkt im späten 17ten Jahrhundert mit Giambattista Vico. Vicos Überlegungen zielen auf den

¹⁸ Jamme, 1991. S.23.

¹⁹ Pfeifer, Wolfgang; Autorenkollektiv. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Akademie-Verlag, Berlin: 1989. Vgl. auch: Ursula, Herman. Knaurs etymologisches Wörterbuch. Lexikographisches Institut, München: o.A.

²⁰ Vgl.: Eco, 1986.

Ursprung von Kultur überhaupt ab, wobei er „Mythos“ als eine Art Urform von Kultur erkennt. Entstanden seien Mythen aus einer zunächst diffusen Urangst. Sie sind nichts anderes als der Versuch fundamentale Ängste zu mildern, indem sie jene rationalisieren.²¹ Die Idee der Urangst als Keimzelle menschlicher Kultur lässt damit bereits zweierlei erkennen. Erstens ist dies die Abkehr davon, Mythen als etwas rein Irrationales zu betrachten. Dass sie einen durchaus rationalen Kern haben, wurde später vor allem von Hans Blumenberg betont, welcher in „Mythos“ die „hochkarätige Arbeit des Logos“²² erkennt. Zweitens wird eine Traditionslinie in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kultur und Ästhetik erkennbar. Jene reicht von Hegel über Freud bis zu Adorno und Horkheimer und stellt Kultur (zumindest in ihrem Ursprung) als Überleistung dar. Das Geschichtsbild, welchem dabei gefolgt wird, ist stets ein zielgerichtetes, also teleologisches, und erkennt folglich auch in der Entwicklung von Kultur eine Art Evolution.

Was aber hat man sich unter Urangst vorzustellen? Hans Blumenberg gibt darauf eine anthropologische Antwort. Als sich der Mensch vom steinzeitlichen Regenwaldbewohner zum Höhlenmenschen entwickelte, sah er sich damit konfrontiert den Nahrungserwerb außerhalb seiner „Wohnstätte“ organisieren zu müssen. Die „Entsprechung zu diesem Situationssprung, der ohne die Überleistung infolge abrupter Unangepasstheit nicht denkbar ist“,²³ nennt Blumenberg den „Absolutismus der Wirklichkeit“, ein Prinzip, das auch heute noch wirksam sei. Etwas allgemeiner könnte man den „Absolutismus der Wirklichkeit“ daher als Unabänderlichkeit und Widrigkeit der gelebten Wirklichkeit des Menschen bezeichnen. Um sich vom Absolutismus der Wirklichkeit zu distanzieren, also um die Angst vor Chaos und Unangepasstheit, oder vor den Schwierigkeiten des Nahrungserwerbes zu mildern, haben sich vor allem Geschichten durchgesetzt und zwar solche, „denen nicht von der Wirklichkeit widersprochen werden konnte.“²⁴ Etwas abstrakter hat schon G.W.F. Hegel von der kulturellen Funktion Unheil abzuwehren (also ihrer „apotropäischen“ Funktion) und jener, Sinn zu stiften, gesprochen: „Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, (...) andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit (...).“²⁵

Bei Blumenberg tritt zunächst der narrative Charakter von Mythen in den Vordergrund, was später, wenn es um ihre Struktur geht, von Wichtigkeit sein wird. Seine Ausführungen erinnern an dieser Stelle stark an die Frankfurter Vorlesungen Peter Sloterdijks. Dieser nannte den Menschen das „erzählende Tier“. Da der Mensch ohne seine Anfänge zu

²¹ Vgl.: Jamme, 1991. S.88ff.

²² Blumenberg, 1996. S.18.

²³ Ebenda. S.10.

²⁴ Ebenda. S.11.

²⁵ Hegel, 1971. S.106.

kennen, sich in der Welt orientieren müsse: „stopft er das Anfangsloch mit Erzählungen zu, und er fängt an, sich in Erzählungen zu verstricken.“²⁶ Auch für Sloterdijk sind „Mythos“ und Kultur also untrennbare Phänomene. Von ihrer apotropäischen Funktion sieht er jedoch ab. Sprache ist für ihn vielmehr die eigentliche „weltgebende Instanz“,²⁷ womit er sich wesentlich näher bei Michel Foucault denn bei Hans Blumenberg positioniert.²⁸ Wichtiger als eine mögliche apotropäischen Funktion von „Mythos“ ist an dieser Stelle aber, dass Blumenberg Mythen als Geschichten bezeichnet.²⁹ Auch wenn „Mythos“ im Folgenden gerade was seine Funktionalität angeht als diskursive Praxis behandelt wird, die einzelnen Texte aus denen diese Diskurse bestehen, einzelne Mythen also, haben narrativen Charakter. Ihren Kern oder ihren Plot, in anderen Worten die immer wiederkehrenden Inhalte bestimmter Mythen, nennt Blumenberg „Mythologeme“. Dies wäre zum Beispiel der Feuerraub durch Prometheus in der griechischen Mythologie oder das Buch Hiob als alttestamentarischer Mythos. Auch die Geschichte des Heiligen, der die Wundmale Jesu aufweist, kann als Mythologem bezeichnet werden. Die Tatsache, dass Mythologeme geschichtlich immer wieder auftreten und sich dabei kaum verändern, bezeichnet Blumenberg ferner als „ikonische Konstanz“. Das bedeutet, dass sie „ein ritualisierter Textbestand“ sind. „Mythos“ kann daher als „erratischer Einschluss noch in Traditionszusammenhängen heterogener Art auftreten.“³⁰ Durch die Wiederholung, die diese dadurch erfahren, und mittels gewisser Stilelemente, wie dem Kreisschluss, wird ihnen „Bedeutsamkeit“ zuteil. Sie ist eines der zentralen Kriterien von Mythen. Sie ist es, welche die eigentliche Arbeit in Mythen leistet, denn: „sie bildet das Leben ab als eine Selbstbehauptung wahrscheinlichkeitswidriger Wirklichkeit.“³¹ Herwig Gottwald, Salzburger Literaturwissenschaftler, fasst zusammen, was an Blumenbergs Konzept der Bedeutsamkeit und ikonischen Konstanz für die vorliegende Arbeit von Wichtigkeit ist: „(...) jahrtausendelange (primär literarische) Arbeit am Mythos, bedeutungsschwere Namen und Vorgänge der mythologischen Überlieferung präformieren entscheidend die Konnotationen und Rezeptionshaltungen des modernen Autors und Lesers.“³²

„Arbeit am Mythos“, also jene Arbeit, welche Mythologeme in immer wieder neuen Erzählungen und Kontexten zum Vorschein bringt, ist für Hans Blumenberg auch in der

²⁶ Sloterdijk, 1988. S.39.

²⁷ Ebenda. S.112.

²⁸ Michel Foucault spricht allgemeiner von den „fundamentalen Codes einer Kultur“, die „ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen.“ Sie fixieren damit „gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (Foucault, 1974. S.22.) Auf einen solchen diskurs-theoretischen Ansatz wird später noch zurückgekommen.

²⁹ Die Annahme Mythos entstehe aus der Urangst des Höhlenmenschen ist vielfach hinterfragt worden. Christoph Jamme bemerkt dahingehend, dass vor allem die heutige Kenntnis der Höhlenmalereien auf anderes hinweist. (Jamme, 1999. S. 93f.)

³⁰ Blumenberg, 1996. S.165.

³¹ Ebenda. S.124.

³² Gottwald, 1996. S.22. An jener Haltung lässt sich erkennen, dass auch Blumenbergs Ansatz analog zu Foucaults „fundamentalen Codes einer Kultur“ gedeutet werden kann, denn auch jene Codes präfigurieren die Haltungen und Ansichtsweisen der Menschen.

Moderne nicht vorüber. Auf eindrucksvolle Weise weist er abendländische Mythen, vor allem die Promethie, in Goethes Werk, in Nietzsches Philosophie und nicht zuletzt sogar in Freuds Psychoanalyse nach.³³ Der Zweck einer solchen Aufstellung ist nicht zuletzt die (philosophische) Rehabilitation von „Mythos“³⁴, welcher besonders von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer eine sehr negative Bewertung erfuhr. Blumenberg und Anhänger seiner Philosophie wie Odo Marquard gehen dabei allerdings so weit, dass sie ihrer Kritikfähigkeit an einzelnen Mythen, wie sie im zeitgenössischen Kontext vorkommen, beinahe verlustig gehen. Marquards Plädoyer für eine „Remythisierung“ der modernen Gesellschaft, um mittels einer aufgeklärten Polymythie die Schäden der Moderne abzuwenden, geht dabei so weit, die bestehende politische und gesellschaftliche Ordnung mehr oder weniger kritiklos zu rechtfertigen.³⁵ Blumenbergs Antwort auf die kritischen Stimmen Adornos und Horkheimers lautet: „Wer entmythisiert, läuft Gefahr, nichts in der Hand zu behalten.“³⁶ Folgt man Umberto Ecos Kritik an den „Integrierten“, und Blumenbergs weitgehend kritiklose Affirmation macht ihn zumindest in der Mythostheorie zu einem „Integrierten“, so behält auch Hans Blumenberg am Ende nichts in der Hand. Was an seinen Thesen für die vorliegende Arbeit von Wichtigkeit bleibt, ist der Ausblick, den er auf einen diskurstheoretischen Ansatz gibt. Das Konzept der ikonischen Konstanz, die Definition der Mythologeme und der narrative

³³ Eine Beziehung von Psychoanalyse und Mythos wurde an vielerlei Stelle konstatiert, so etwa von Claude Lévi-Strauss oder Jaques Derrida. (Vgl.: Derrida, Jaques. Freud und der Schauplatz der Schrift, in: Ders. Die Schrift und die Differenz. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1976. S.302-350.) Blumenberg verweist vor allem auf das Analogiedenken Freuds und die Kreisschlüssigkeit, mit welcher dieser den Todestrieb in „Jenseits des Lustprinzips“ erklärt. Dies ist umso interessanter, als auch Freud eine Mythostheorie entwarf. Freud geht auch dort von Analogien aus und bezeichnet demgemäß Religion als „universelle Zwangsneurose“ und umgekehrt die „Neurose als eine individuelle Religiosität“. (Freud, 1995. S.14.) Letzteren Gedanken greift später Lévi-Strauss auf. Er erklärt damit unter anderem den Erfolg schamanistischer Rituale und kann davon ausgehend Parallelen zwischen den Methoden der Psychoanalyse und schamanistischen Heilverfahren nachweisen: „Bei der Behandlung der Schizophrenie nimmt der Arzt die Handlung vor, während der Kranke seinen Mythos hervorbringt; beim schamanistischen Heilverfahren stammt der Mythos vom Arzt, während der Kranke handelt.“ (Vgl.: Lévi-Strauss, 1997a. S.221.)

³⁴ Vgl.: Jamme, 1991. S.104.

³⁵ Vgl.: Jamme, 1999. S.265. u. Marquard, 1984. Odo Marquard bezeichnet den Menschen als „mythenpflichtig“. Zu diesem Schluss kommt er, indem er auf den narrativen Charakter von Mythen verweist und weiter folgert, dass der Mensch ohne Geschichten und daher Mythen nicht auskomme. Dies zeige sich beispielhaft im ästhetischen Genus Roman und in der modernen „Geschichts“-Wissenschaft. Marquard spielt hier bewusst auf eine Mehrdeutigkeit des Begriffes an. Problematisch werden seine Ausführungen vor allem dann, wenn er daran geht „ungefährliche“ von „gefährlichen“ Mythen zu trennen: letzteres wäre der Monomythos. Ihm gegenüber steht die aufgeklärte Polymythie. Ihre Harmlosigkeit enthebt sie geradezu davor kritisiert werden zu müssen, im Gegenteil, gerade ihre Vielfalt, die Möglichkeit einer Auswahl unter „vielen Geschichten“, statt „einer Geschichte“ ermögliche dem Individuum erst Freiheit. (vgl.: Marquard, 1984. S.98.)

³⁶ Blumenberg, 1996. S.538. Jene Befürchtung entspricht dem, was Adorno und Horkheimer mit dem Einbruch des Positivismus in die Moderne feststellen: den Verlust der Sprache: „Die älteste Angst geht in Erfüllung, die vor dem Verlust des eigenen Namens.“ (Adorno; Horkheimer, 1996. S.37.) Sie schließen mit dieser etwas düsteren Prophezeiung an Ludwig Wittgensteins berühmten Satz an: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ (Wittgenstein, 1999. S.85. (§ 7.)) Gerade das Benennen der Dinge, der eigene Name sind laut Blumenberg aber die weltgebenden Instanzen. Daher wehrt er sich gegen eine solche Sichtweise, für ihn muss die Arbeit am Mythos weiter gehen. „Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?“ (Blumenberg, 1996. S.689.), schließt er seine „Arbeit am Mythos“ und lehnt sich damit gegen eine Philosophie, wie jene des frühen Wittgenstein auf. Adorno und Horkheimer fassen Wittgensteins Philosophie und den Positivismus anders auf: als die logische Konsequenz des „Mythos der Aufklärung“. Im Gegensatz zu Blumenberg stammt daher ihre Hoffnung auf Entmythisierung der Gesellschaft. Übersehen wird dabei, dass Wittgenstein von seinem intentionalistischen und logischen Sprachmodell später abkehrte. In seinen erst posthum erschienenen Schriften sieht er in Sprache und vor allem im Spracherwerb viel eher ein Spiel und kann daher die Strenge Konklusion seines Traktats, den Verzicht auf Sprache, aufgeben. (Vgl: Wittgenstein, 1999. S.225ff.)

Charakter einzelner mythischer Texte erlauben es mythische Elemente auch in zeitgenössischem Kontext zu untersuchen. In der Filmwissenschaft hatten Blumenbergs Thesen deshalb Einfluss, nämlich dort, wo Mythen mehr oder weniger explizit angesprochen werden und in ihrer „Archetypik“ untersucht wurden: in den Untersuchungen zu Filmgenres.³⁷

Die meisten Theoretiker, welche Filmgenre der Betrachtung wert fanden, gehen davon aus, dass diese Genres auch eine soziale Funktion beinhalten: „Narrations through images and sounds, not unlike those transmitted through words, help us to decipher the world and to find solutions to the dilemmas we face.“³⁸ Es zeigt sich, dass sie jene Funktion mit der „Bedeutsamkeit“ Blumenbergs teilen. In Stuart Kaminskys Studien zu US-amerikanischen Filmgenres wird die Nähe zu Blumenberg noch deutlicher. Die ikonische Konstanz der archaischen Mythologeme drückt sich darin als „Archetypik“ aus. Dies wird erkenntlich, wenn Kaminsky meint: „Genre, like other forms of popular narrative, has universal roots.“³⁹ Diese universellen Wurzeln, welchen einzelne Genres entspringen, gehen laut Kaminsky auf die Themen und Stereotypen von archaischen Mythen zurück. Archetypen in Filmen sind daher: „manifestations in image, dialogue, or character recognizable as basic symbolic elements of a cultures experiences as a whole“.⁴⁰

Die Verknüpfung von Filmgenre und Mythos ist, obwohl sie in der Filmwissenschaft durchaus fruchtbar war und dazu diente, einige der häufigsten Stereotypen in filmischer Narration zu beleuchten, für die vorliegende Arbeit aber eher hinderlich. Eine Reduktion der Untersuchung auf Filmgenre schränkt den Blick auf die soziale Wirksamkeit von Mythen in Filmen auf das Genre, in welchem sie wirken, ein. Mythen würden außerhalb einer Betrachtung von Genre nur noch schwer zu analysieren sein und einzelne mythische Erzählungen und Elemente würden aus der Analyse gänzlich entfallen.⁴¹ Einem solchen Zugang entgeht daher die Vielfältigkeit ihrer Ausdrucksformen, denn man könnte nur so viele Mythen untersuchen, wie man Genres ausmachen könnte. Ein ganz ähnliches Problem ergibt sich in Hans Blumenbergs Betrachtung und Auffassung christlicher Mythen.

Es ist bezeichnend, dass Blumenberg und ebenso Odo Marquard ihre Mythologien in Ablehnung an die christliche Dogmatik entwickeln.⁴² Blumenberg macht seine Ablehnung an dem aus, was den monotheistischen Kern jener Religion ausmacht: nämlich das

³⁷ Einer der wenigen Autoren, der im Zusammenhang mit Film explizit von Mythen spricht, ist Frank McConnell. Er unterscheidet vier fundamentale Mythen in Literatur und Film, nämlich „epische“, „romantische“, „melodramatische“ und „satirische“. Jede von ihnen bezeichnet einen heroischen Typus, der durch die Protagonisten des Filmes verkörpert wird und indem er befolgt wird eine archetypische Struktur für die erzählten Geschichten darstellt. (Vgl.: Casetti, 1999. S.266f.)

³⁸ Casetti, 1999. S.266f. Was Casetti an dieser Stelle erläutert, sind Frank McConnells Thesen zu Genre.

³⁹ Kaminsky zit. in: Casetti, 1999. S. 271.

⁴⁰ Kaminsky, 1977. S.20.

⁴¹ In der Betrachtung der Struktur von Mythen spiegelt sich jenes Problem noch einmal wieder und zwar sobald man die Frage stellt, ob man Filme „als“ Mythen oder Mythen „in“ Filmen untersuchen will. Auf jene Frage wird später zurückgekommen. Bei ersterer wäre der Blick auf Genre gerechtfertigt, die Fragestellung dieser Arbeit beschäftigt sich vornehmlich mit Letzterem. (Vgl.: Kap. 2.2, S.30ff.)

⁴² Vgl.: Jamme, 1991. S.104.

Auseinandertreten von Erzählung und Interpretation, was sich etwa im Bilderverbot des Christentums auswirke. Jene Bilder sind für vorchristliche Mythen freilich essentiell, Blumenberg geht geradezu aus von der Bildhaftigkeit mythischer Erzählungen.⁴³ Da es in dieser Arbeit um einen vom Christentum hervorgebrachten Mythos geht, bedarf jene Auffassung einer Erklärung. Zunächst kann gesagt werden, dass es Blumenberg um die ontologische Erfassung des gesamten Phänomens „Mythos“ geht und nicht um einzelne mythische Narrationen. Das heißt, dass er „Mythos“ in seinem gesamten „Sein“ erfassen und erklären will. Dies zeigt sich umso deutlicher, wenn er christliche Mythen in der Gnosis untersucht. Obwohl er dabei einzelne mythische Elemente behandelt, geht es Blumenberg darum, aus ihnen die historische Entwicklung zum Dogma zu konstatieren.⁴⁴

In der vorliegenden Arbeit werden christliche Mythen nicht „gesamtheitlich“ betrachtet. Hier gilt als christlicher Mythos jede einzelne mythische Geschichte, welche aus dem Kontext des Christentums stammt und zwar ohne zu berücksichtigen aus welcher christlichen Tradition. Eine Definition, wie diese umfasst daher sowohl biblische Mythen, beispielsweise die Geschichte von Hiob, als auch Legenden von Heiligen, wie jene des Franziskus von Assisi und schließlich auch diejenigen Geschichten, die in christliche Kanons gar keinen Eingang fanden. Ein Beispiel hierfür wäre die Legende vom „ewigen Juden“ Ahasver. Dass es dabei unmöglich ist, einen Fundus aller christlichen Mythen aufzustellen, die in Frage kämen, um in der Analyse auf eine Art Katalog zurückgreifen zu können, versteht sich von selbst. Derartige Versuche wurden mehr oder weniger erfolgreich begangen⁴⁵, sind für den Zweck dieser Arbeit, der Frage nach der Analysierbarkeit einzelner Mythologeme im Film, aber unnötig.

Die Einschränkung auf den Mythos, beziehungsweise das Mythologem der Stigmata, welches der Legende des heiligen Franziskus von Assisi entspringt, weist nun aber ein Problem auf, denn folgt man der für Blumenberg wichtigen Unterscheidung von „Mythos“ und Dogma, so entsprächen die philosophischen Implikationen des Bildes der Stigmata eher dem Phänomen christlicher Dogmatik und weniger dem „Mythos“. Im Folgenden wird aber nicht die christliche Religion behandelt, ebenso wenig die Implikationen, welche der Mythos der Stigmata auf das Christentum haben könnte. Es handelt sich vielmehr um die Betrachtung eines Mythologems, welches vom Christentum zwar hervorgebracht wurde, aber vor allem um die Implikationen, die es in seiner konkreten Verwendung für heutige Rezipienten mit

⁴³ Vgl.: Blumenberg, 1996. S.14 u. 21.

⁴⁴ Vgl.: Ebenda. S.200f.

⁴⁵ Vgl.: Eliade, 1998. In seinen Studien zum Heiligen, zu Mythos und Religion ist es Eliade gelungen, eine erstaunliche Vielfalt an mythischen Themen, Motiven und Elementen aus sehr heterogenen Kulturen und Religionen aufzuzählen. Die unglaublichen Zahl jener „Hierophanien“, wie Eliade sie unter dem Gesichtspunkt des Heiligen nennt, geht einher mit der ebenso großen Vielfalt ihrer möglichen Bedeutungen. Eliade bleibt, was die Definition von „Hierophanie“ betrifft, denn auch sehr mystisch. Angesichts der Tatsache, dass es eine zeitgenössische Mythenproduktion gibt und ebenso einen zumindest funktionalen Wandel ihrer Inhalte, bleibt fraglich, inwieweit die Auflistung „aller“ Mythen, Mythologeme oder Hierophanien überhaupt möglich ist. Dies gilt selbst dann noch, wenn man sich auf nur eine Kultur, zum Beispiel eine christlich geprägte, beschränkt.

sich bringt. Um auf Blumenbergs Diktum über die Veränderung von Mythos zu Dogma zurückzukommen: es wird zu zeigen sein, inwiefern Erzählung und Interpretation in den konkret untersuchten Filmen tatsächlich noch Hand in Hand gehen.⁴⁶

Bisher wurde vor allem der „integrierten“ Position der Mythosdiskussion Beachtung geschenkt. Diese kann allerdings bereits als Antwort auf eine andere, kritischere Betrachtung des Phänomens „Mythos“ bezeichnet werden. Auch jene sollte daher vorgestellt werden, nicht zuletzt deshalb, weil sie einen weiteren Ausblick auf den Zusammenhang von „Mythos“ und Film gibt. Die Rede ist von Theodor W. Adornos und Max Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“. Die beiden Professoren der Frankfurter Schule gehen in der gleichnamigen Publikation von einer dialektischen Bewegung aus, welche gerade aus der eigentlich mythischen Denkweise das Zeitalter der Aufklärung und seine politischen und gesellschaftlichen Grundlagen evozierte. Seinen Ursprung hat dieser Gedanke, also der eines dialektischen Verhältnisses von „Mythos“ und Aufklärung, bereits in der Philosophie und Ästhetik Hegels. Hegels Grundannahme besteht darin, im „Geist“ des Menschen vor allem den Wunsch nach Unterwerfung der Natur zu erkennen.⁴⁷ Diesem Gedanken folgen Adorno und Horkheimer; der Wunsch nach Naturbeherrschung steht in der „Dialektik der Aufklärung“ für den Ursprung allen Mythischen. Zunächst macht sich das wie folgt bemerkbar: „Mythen wie magische Riten meinen die sich wiederholende Natur. Sie ist der Kern des Symbolischen: ein Sein oder ein Vorgang, der als ewig vorgestellt wird, weil er im Vollzug des Symbols stets wieder Ereignis werden soll.“⁴⁸ Im „Mythos“ wird die unbeherrschte Natur also noch mittels Mimesis, das heißt Nachahmung, bewältigt, indem gleichzeitig die Endlichkeit des Menschen geleugnet wird. In der Aufklärung und mit dem Einsetzen der „Kulturindustrie“ hat sich Mimesis zu roher Unterwerfung gewandelt. Dass die Aufklärung die Welt dabei „entzaubert“ habe, ist aber ein Irrtum. Im Gegenteil weisen Adorno und Horkheimer ganz ähnliche symbolische Akte in der Aufklärung, wie in archaischen Mythen nach. Aufklärung ist damit nichts weiter als die Steigerung mythischer und ursprünglicher Bedürfnisse, ja vielmehr: „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“⁴⁹

Der Zugang beider Denker zu zeitgenössischen Mythen ist, wie weiter ersichtlich wird, vor allem ein ästhetischer, denn die Mythen der Moderne erkennen sie hauptsächlich in Kunstwerken. Auch Adorno recurriert, ganz wie Blumenberg, auf das Urangst-Modell: Im

⁴⁶ Um Missverständnissen vorzubeugen: Blumenbergs Thesen sollen hier nicht angezweifelt werden, es handelt sich einzig um einen etwas anderen Blickwinkel. Dieser wird im Laufe der Arbeit noch deutlicher werden, denn auch hier wird davon ausgegangen, dass Mythen und ihre Wirkung auf die Gesellschaft Veränderungen unterworfen sind. Jene Veränderungen werden im Folgenden aber unter kommunikationswissenschaftlichen und diskurstheoretischen Aspekten betrachtet, welche mit Jan Assmanns und Christoph Jammes Studien vorgestellt werden. (vgl.: Kap.: 1.2.)

⁴⁷ Vgl.: Hegel, 1971. S.107.

⁴⁸ Adorno; Horkheimer, 1996. S.23.

⁴⁹ Adorno; Horkheimer, 1996. S.6.

„Mythos“ entwickelt sich die Kunst „in der Absage an das einst Gefürchtete“,⁵⁰ und: „Das mythisch Furchtbare der Schönheit reicht in die Kunstwerke hinein“.⁵¹ Mit dem Konzept der „Kulturindustrie“ spitzt sich diese Vorstellung noch weiter zu. Bestand die Funktion archaischer Mythen noch in der Nachahmung, also Mimesis an der Natur, so ersetzt die Kulturindustrie diese durch Mimesis an ihren eigenen Produktionsbedingungen.⁵² Moderne Kunst, aber gerade auch jede Form der Massenkommunikation, ist nun nicht mehr darauf angelegt, die Angst, aus der sie entstand, zu bewältigen, sondern die Bedingungen ihrer Entstehung zu kaschieren. Film ist für Adorno und Horkheimer daher ein hervortretender Agent der Kulturindustrie. Er steht als Inbegriff für Starkult und Vergnügungsindustrie und deren Programm: die Wiederholung des Immergleichen. Der letztendliche Triumph der Kulturindustrie ist noch einmal Mimesis, diesmal allerdings jene „des Konsumenten an die zugleich durchschauten Kulturwaren.“⁵³

Das Kunstwerk, egal in welchem Zeitalter, ist also stets durch eine Art Verdoppelung gekennzeichnet. Im Film freilich ist die Verdoppelung auf ganz andere Art gemeistert worden: mittels seiner technischen Eigenschaften, der Wiedergabe von realitätsgetreuen, fotografischen Einzelbildern. Gleichzeitig vollzieht sich damit aber eine Wandlung, denn vor der Aufklärung steht die Verdoppelung noch für menschlichen „Geist“ im Sinne Hegels. Für Adorno und Horkheimer macht diese die Aura des Kunstwerkes aus.⁵⁴ – Der Begriff der Aura erinnert hier zu Unrecht an jenen Walter Benjamins, denn die Aura des Kunstwerks erklärt sich bei ihm vor allem aus dessen unmittelbarer Präsenz.⁵⁵ – So ungleichartig Adornos, Horkheimers und Walter Benjamins Begriffe von Aura auch sind, mit Einbruch der „Kulturindustrie“ konstatieren alle drei ihr Verschwinden, wohlgemerkt aus unterschiedlichen Gründen. Für Adorno und Horkheimer heißt dies, dass indem in der Kulturindustrie nur noch

⁵⁰ Adorno, 1995. S.77.

⁵¹ Ebenda. S.81.

⁵² Das Konzept der mimetischen Natur von Kunst geht indessen bereits auf Aristoteles „Poetik“ zurück. Anders als Horkheimer und Adorno begreift Aristoteles den Ursprung der Mimesis aber nicht in Angst, sondern vielmehr in der Freude an Nachahmung und den Grundvoraussetzungen menschlichen Lernens schlechthin. Damit nimmt er der Mimesis den intentionalistischen Charakter, den sie bei Adorno und Horkheimer trägt, und ersetzt diesen durch einen spielerischen Zugang. (Aristoteles, 1994. S.9ff.)

⁵³ Adorno; Horkheimer, 1996. S.176.

⁵⁴ Vgl.: Adorno; Horkheimer, 1996. S.25. Adorno und Horkheimer schreiben an dieser Stelle, was der Sinn von Kunst sei: „Erscheinung des Ganzen im Besonderen. Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges, als Äußerung des Mana erschien. Das macht seine Aura aus.“ Der Terminus der „Aura“ erklärt sich also aus dem von Adorno und Horkheimer angenommenen Totalitätsanspruch künstlerischen Schaffens. Verdoppelung und Mimesis entstehen aus dem Hang zum Absoluten. Folgt man dieser Position und geht man davon aus, dass dem „Kern des Symbolischen“ tatsächlich der Hang nach Ewigkeit anhaftet, so gerät damit aber jegliche Form von Signifikation an sich in den Verdacht das Absolute zu suchen. Adorno und Horkheimer erliegen damit einem intentionalistischen und daher eingeschränkten Modell von Sprache und Kommunikation.

⁵⁵ Vgl.: Benjamin, 1996. S.13 u. S.15. Benjamin teilt mit Adorno und Horkheimer auch deren Vorbehalte gegen das Medium Film nicht. Im Gegensatz zu ihnen erkennt er in Film zumindest das politische und gesellschaftliche Potential, der Maschinerie der Kulturindustrie entgegenwirken zu können. Jüngere Untersuchungen zu Benjamins Begriff der „Aura“ zeigen außerdem, dass dieser über die bloßen Werte „Einmaligkeit“ und „Reproduktion“ hinausgeht und vielmehr mit verschiedenen Formen der Identifikation des Subjekts mit dem Kunstwerk zu tun hat. Unter jenem Gesichtspunkt, einer ästhetischen Theorie der Aura, lässt sich auch der Film, der für Benjamin noch als Inbegriff des „Antiauratischen“ steht, neu bewerten. (vgl.: Silverman, Katja. Politische Ekstase. in: Nagl, Ludwig. (Hrsg.) Filmästhetik. (2.Auflage.) Akademie Verlag, München: 1999. S.140-175.)

überleben darf, was sich in die Produktionsmaschinerie eingliedert,⁵⁶ die Kunst dazu verdammt ist, in ihren Mitteln zu verarmen.⁵⁷ Bis in die letzte Konsequenz gedacht würde dies bedeuten, dass mit dem Einbruch der Moderne auch das Ende der Geschichten erreicht sei. Ist der Mensch tatsächlich das „erzählende Tier“ Sloterdijks, so wäre damit aber auch sein eigenes Ende erreicht. An dieser Stelle wird deutlich, was Umberto Eco mit seiner Rede von den Apokalyptikern gemeint hat. Sollte sich Adornos und Horkheimers kritische Analyse der aufgeklärten Gesellschaft vollends bewahrheiten und die ganze Welt wird tatsächlich „durch das Filter der Kulturindustrie geleitet“,⁵⁸ so bedeutet das für eine lebendige menschliche Kultur, zumindest aber für jede Form der „Hochkultur“ das Ende. Sie würde ersetzt durch die nicht mehr zu beeinflussende Mechanik einer weltumspannenden Industrie.⁵⁹

Für die Analyse von Mythen im Film, wie dies hier geschehen soll, haben Adornos und Horkheimers Betrachtungen mehreres zur Folge. Zunächst zeigen sie, dass auch in der Gegenwart weiterhin Mythen produziert werden und zwar vor allem im Kontext ästhetischer Beschäftigung. Gleichzeitig wird deutlich, dass eine Kritik aber nicht nur die archaischen Inhalte, also das was Blumenberg Mythologeme nannte, berücksichtigen darf, sondern zugleich auf deren Rolle im zeitgenössischen Kontext eingehen muss. Die Kritik, die Adorno und Horkheimer üben, und ihre Vehemenz sind wohl auch der Grund für den großen Einfluss, den die „Dialektik der Aufklärung“ seit ihrem Erscheinen auf die Betrachtung von Kultur und ihren Zusammenhang mit modernen Medien wie den Film hatte. In der Filmwissenschaft führte sie konkret zu einer vermehrten Beschäftigung mit den Produktionsbedingungen von Filmen. In der vorliegenden Arbeit bleibt jener Zugang dennoch problematisch.

Da hier davon ausgegangen wird, dass Mythen mehrere kulturelle Funktionen übernehmen können und solche im Sinne Ecos von Mal zu Mal erneut analysiert werden müssen, wird Adornos und Horkheimers Zugang zu Mythen im Film im Folgenden abgelehnt werden müssen. Gerade ihrem negativen Urteil über Massenmedien kann hier nicht weiter Rechnung getragen werden. Die Filmproduktion der letzten Jahre hat deutlich gezeigt, dass Filme Geschichten, also auch Mythen erzählen und heute als wesentlicher kultureller Faktor mehr vermögen als nur die Bedingungen ihrer eigenen Produktion nachzuahmen. Adornos und Horkheimers Kritik bedient sich zudem beinahe ausschließlich griechischer Mythen.

⁵⁶ Vgl.: Adorno; Horkheimer, 1996. S.140.

⁵⁷ Vgl.: Adorno, 1995. S.66.

⁵⁸ Adorno; Horkheimer, 1996. S.134.

⁵⁹ Der zeitgeschichtliche Kontext der „Dialektik der Aufklärung“, der zweite Weltkrieg, Holocaust und Verfolgung, darf hier nicht ganz ausgeblendet werden. Er wird besonders dann deutlich, wenn Adorno und Horkheimer der Kunst nur noch einen schmalen Grat zwischen der Verarmung ihrer Mittel und Affirmation der bestehenden Ordnung einräumen. Im Hinblick auf den zweiten Weltkrieg und seine Gräueltaten ist es nicht verwunderlich, dass künstlerische Betätigung nur noch im sogenannten „Ideal der Schwärze“ überleben sollte. Was nach Auschwitz und in der Kulturindustrie übrig bleibt, ist Kunst „am Rande des Verstummens.“ (Adorno, 1995. S.66.)

Damit entgeht ihnen aber nicht nur der Mythenreichtum anderer Kulturen, sondern auch die Tatsache, dass Mythen dort oft andere Funktionen übernehmen. Filme vermögen wie kein anderes Medium, die Mythen fremder Kulturen zu erzählen. Durch die Globalisierung der Filmlandschaft, also dank internationaler Filmfestivals oder den Export von Filmen in fremdländisches Fernsehen, hat sich gezeigt, dass „Mythos“ sehr unterschiedliche Ausdrucksformen annehmen kann und damit einhergehend auch unterschiedliche Inhalte transportiert werden. Worin die Funktion „eines“ Mythos oder Mythologems in einem jeweiligen Kontext besteht, kann also nicht mit einer allgemeinen Ontologie von „Mythos“ abgetan werden, wie dies Adorno und Horkheimer, aber auch Blumenberg tun. Ihr Verständnis von Kultur und moderner Kommunikation folgt, abgesehen davon, einem teleologischen Weltbild, in welchem davon ausgegangen wird, dass die Entwicklung der Kultur jener Evolution folgt, welche von Magie über Mythos zu Religion führt und schließlich in die Aufklärung mündet.⁶⁰ Gerade eine solche Entwicklung lässt sich aber höchstens in der abendländischen Geschichte beobachten. Sie klammert andere Kulturen aus. Um der Funktionsweise von „Mythos“ im Film nachzuspüren, bedarf es also eines anderen, allgemeineren Konzepts.

1.2 Das kulturelle Gedächtnis

„Ich glaube immer mehr, daß es keinen Autor in den Filmen gibt, daß ein Film etwas ist, das vorab existiert.“ – Jacques Rivette (2002)

Es ist auch heute noch schwer eine Antwort auf die Frage zu finden, wer der Autor eines Filmes sei.⁶¹ Die Verknüpfung der Institutionen, der einzelnen Personen, die an der Produktion eines Films teilhaben, der Schlüsselfunktionen, wie jenen des Regisseurs, Kameramanns oder Drehbuchautors, seiner wirtschaftlichen Grundlagen und technischen Dispositionen; dieses Bündel von Beziehungen macht es schwer einen Autor zu nennen. Das mag ein Grund dafür sein, dass gerade ein namhafter Regisseur wie Jacques Rivette meint, es gäbe keinen Autor im Film. Gleichzeitig erinnert die Betrachtung der komplexen Beziehungen der Entstehung filmischer Narration an Michel Foucaults Definition von

⁶⁰ Vgl.: Jamme, 1991. S.156. Neben dem von Jamme hinterfragten Dreischritt von Magie – Mythos – Religion kann die teleologische Betrachtung geschichtlichen Werdens als solche kritisiert werden. Foucault weist darauf hin, wenn er Teleologien und Totalisierungen und die damit implizierte Kontinuität von Geschichte infrage stellt und vielmehr auf ein Geschichtsbild der Diskontinuitäten setzt. (vgl.: Foucault, 1981. S.21f. u. S.28.)

⁶¹ Vgl.: Casetti, 1999. S.79ff. In der neorealistischen Beschäftigung mit Film entstand eine durchaus heftige Debatte darum, ob Film tatsächlich das Werk eines Autors sei oder vielmehr von der äußeren Wirklichkeit, die er wiedergibt, geprägt sei. Andere Theorien geben der Autorschaft von Filmen nur insofern Stellenwert, als sie diese als ein kollaboratives, industrielles Produkt betrachten (vgl.: ebenda. S.119ff.) oder indem sie Film als Institution ansehen, die verflochten ist in gesellschaftliche Gesamtzusammenhänge, wie dies unter dem Einfluss der „cultural studies“ geschah. (vgl.: ebenda. S. 276ff.)

Diskurs.⁶² Welche Funktion kann ein Film, beziehungsweise eine mythische Geschichte in einem Film also beinhalten, wenn man beide unter dem Gesichtspunkt diskursiver Praxis betrachtet? Eine der theoretischen Strömungen in der Filmwissenschaft, die unter anderem auf Foucault aufbaut und vor allem im Rahmen der „cultural studies“ entstand, beschäftigt sich mit der Formation von Identität im Film. Film (und mehr noch „Mythos“) ist demnach Teil des „kulturellen Gedächtnisses“ einer Gesellschaft.

Damit stellt sich die Frage, was das kulturelle Gedächtnis sei und weiter inwiefern möglich ist, dass Erinnern auch außerhalb von Individuen stattfindet. Der Archäologe Jan Assmann, eines der Mitglieder des Arbeitskreises „Archäologie der literarischen Kommunikation“, gibt darauf Antwort: „(...) das individuelle Gedächtnis baut sich in einer bestimmten Person kraft ihrer Teilnahme an kommunikativen Prozessen auf. (...) Das Gedächtnis lebt und erhält sich in Kommunikation; bricht diese ab, bzw. verschwinden oder ändern sich die Bezugsrahmen der kommunizierten Wirklichkeit, ist Vergessen die Folge.“⁶³ Individuelles Erinnern ist nach dieser Überlegung also erst durch Kommunikation möglich. Die psychologischen Grundlagen jener These gehen bereits auf Sigmund Freud zurück. Freud schrieb schon in der „Traumdeutung“, dass Gedanken, Empfindungen und Vorstellungen erst dank passender „Vergesellschaftung“ erinnert würden.⁶⁴ Ausgehend davon differenziert Jan Assmann nun den Gedächtnisbegriff. Er unterscheidet:

1. das Gedächtnis der Dinge: Dabei handelt es sich um das einfache Erinnern von Dingen,
2. das mimetische Gedächtnis: Hierunter fällt beispielsweise Lernen durch Nachahmen,
3. das kommunikative Gedächtnis: Dieses bezeichnet den ständig aktiven Bereich des Austauschens von Sinn und
4. das kollektive Gedächtnis: Es besteht darin, Sinn zu überliefern.⁶⁵

Alle vier Varianten des Gedächtnisses bedingen einander und stehen in gegenseitiger Wechselwirkung. Film kann nun leicht sowohl dem kommunikativen, als auch dem kollektiven Gedächtnis zugeordnet werden. Während ersteres noch selbstverständlich klingt, stellt sich die Frage, wie Filme tatsächlich zu kollektivem Gedächtnis werden. Wie kommt jene Variante des Gedächtnisses zustande? Damit Sinn nicht nur ausgetauscht, sondern

⁶² Foucault schreibt: „Er (Der Diskurs, d.Verf.) als Praxis stellt zwischen ihnen (verschiedenen Elementen, d. Verf.) ein Beziehungssystem her, das nicht ‚wirklich‘ gegeben noch im Vorhinein konstituiert ist; und wenn er eine Einheit hat, (...) dann liegt das daran, daß er jenes Bündel von Beziehungen auf konstante Weise anwendet.“ (Foucault, 1981. S.80.) Unter die Elemente, von denen er spricht, fällt die Menge aller Subjekte, die sprechen (Drehbuchautor, Regisseur, Elia Kazan, etc.), die institutionellen Plätze von denen aus sie sprechen (Hollywood, das Kino, Fernsehen, etc.) und die Positionen, die sie dabei einnehmen können (beispielsweise pro oder kontra Kommunismus im Hollywoodkino der McCarthy Ära). Man kann in diesem Sinne durchaus von einem filmischen Diskurs oder dem "Kino" als Diskurs sprechen.

⁶³ Assmann, 1992. S.36-37.

⁶⁴ Freud, 2000. S.60.

⁶⁵ Vgl.: Assmann, 1992. S.20f.

auch überliefert wird und dadurch in das kollektive Gedächtnis einer Kultur dringt, genügt es nicht, dass er nur kommuniziert wird. Es bedarf dazu sogenannter „Erinnerungsfiguren“. Auch Mythen sind laut Assmann Erinnerungsfiguren.⁶⁶ Ihre Aufgabe ist es, einerseits Gruppenbezug herzustellen und andererseits für das so gebildete Kollektiv einen Raum- und Zeitbezug herzustellen. Kollektives Erinnern ist damit zugleich integraler Bestandteil jeglicher Identitätsbildung. Analog zu kollektivem Gedächtnis spricht Assmann daher von kollektiver Identität. Der Bezug, welchen Erinnerungsfiguren auf eine gewisse Zeit haben, spiegelt aber nicht nur die kollektiv erlebte Zeit einer solchen Gruppe und deren Identität wider. Es wird dabei vielmehr eine Art „belebter“ Raum geschaffen. Derart erinnerte Raum-Zeit-Konstellationen bestehen dementsprechend darin „jenseits des wechselnden Alltags eine Sinnwelt aufzubauen.“⁶⁷ Ganz ähnliche Ansichten liegen freilich Hans Blumenbergs „Bedeutsamkeit“ zugrunde.⁶⁸ Wenn der Anthropologe Claude Lévi-Strauss sagt: „Das wilde Denken ist in seinem Wesen nach zeitlos; es will die Welt zugleich als synchronische und diachronische Totalität erfassen“,⁶⁹ so beschreibt auch er ein ähnliches Phänomen, denn wildes Denken steht bei ihm in diesem Fall zugleich für mythisches Denken. Jan Assmann erkennt das Streben nach zeitlicher und räumlicher Totalität ebenfalls als einen wichtigen Bestandteil von Mythen. Er nennt sie die: „Erzeugung von Ungleichzeitigkeit, die Ermöglichung eines Lebens in zwei Zeiten.“⁷⁰ Kulturelles Gedächtnis und kollektives Erinnern erlauben folglich ein gewisses Maß an Flucht vor der alltäglich gelebten Welt, ohne diese gänzlich verdrängen zu müssen. Ganz im Gegenteil stehen beide Welten in Wechselwirkung zueinander. Dies entspricht im Wesentlichen auch jenen Überlegungen, welche Mythen als den Ursprung von Filmgenres betrachten, denn dort wird gerade deren soziale Bedeutung immer wieder hervorgehoben.⁷¹ Flucht vor dem Alltag würde als Erklärung dafür aber nicht ausreichen. In Mythen und gerade in Filmmythen steckt beides, das Moment der Flucht vor und zugleich der Rekurs auf die gelebte Wirklichkeit.

Bisher wurden damit zwei wesentliche Funktionen von Mythen sichtbar. Erstens ist das die Ausbildung von kollektiver Identität, welche durch gemeinsames Erinnern und das Erschaffen einer gemeinsamen Raum-Zeit zustande kommt. Zweitens ist dies, die somit geschaffene Welt sowohl außerhalb die gelebte Wirklichkeit zu setzen, als auch sie mit ihr zu verwurzeln. Erst dadurch entsteht das Leben jenseits des Alltags. Die Alltagsrealität erfährt dadurch aber nicht nur Distanz, es wird auch möglich, über sie zu reflektieren.

Christoph Jamme kann auf jenen Gedanken aufbauend drei epochale Denkmuster unterscheiden: das „mythische“ Zeitalter, den „Mythos“, und als letztes Paradigma die

⁶⁶ Vgl.: Ebenda. S.52.

⁶⁷ Assmann u. Assmann. Schrift und Gedächtnis. In: dieselben, 1993. S.267.

⁶⁸ Vgl.: Blumenberg, 1996. S.71. u. S.118f.

⁶⁹ Lévi-Strauss, 1997a. S.302-303.

⁷⁰ Assmann, 1992. S.84.

⁷¹ Vgl.: Casetti, 1999. S.273f.

„Mythologie“.⁷² Aus jenem Dreischritt leitet Jamme das Entstehen des modernen Denkens ab. Seinen Anfang konstatiert er im „Mythischen“, welches zunächst nur Sprache voraussetzt und eine erste Form symbolischen Denkens überhaupt darstellt. „Mythos“ hingegen beginnt mit der ersten Verbreitung von Schrift. Mythische Erzählungen können nun als faktisch falsch bezeichnet werden, da erst mit der Schrift und der dadurch einsetzenden „linearen“ Auffassung von Geschichte, Mythen als etwas Illusorisches erkannt werden können. Auf diese Weise endet laut Jamme auch die Funktion der Mythen als Erinnerungsarsenal der Menschheit. Jene Funktion übernimmt nun die Schrift. Das „mythologische“ Zeitalter schließlich beginnt mit der endgültigen Trennung von Geschichte, „Mythos“ und Philosophie. Laut Jamme hat dies zur Folge, dass die erzählten Geschichten nun nicht mehr als Lebenswelt der Menschen gelebt werden. Diese werden jetzt erstmals distanziert betrachtet. Hierin zeigt sich eine der wesentlichen Haltungen moderner Rezipienten zu mythischen Geschichten, was vor allem insofern von Wichtigkeit ist, als sich diese auf die innere Struktur der rezipierten Mythen überträgt. Auf das „Erleben von“ und auf die gegenteilige „Distanz zu“ Erzähltem wird daher später zurückgekommen. Christoph Jammes epistemologische Betrachtungen zielen letztendlich auf einen ästhetischen Blick auf Mythos ab. Man sollte sehen, dass: „der Mythos in der Moderne ästhetische Struktur geworden ist. Mythische Inhalte gehen zwar in ihrer sozial-orientierenden Vorbildlichkeit verloren, aber das eigentlich Mythologische, die Übersetzung des Mythos in Kunst, bleibt virulent.“⁷³ Bei Jamme wird die gesellschaftliche Wirkung moderner Mythen folglich auf die der Funktion von Kunst reduziert. Wirkung zeigen sie einzig und allein dadurch, dass sie ihre Struktur auf moderne Formen ästhetischer Beschäftigung übertragen – so etwa auf die immer ähnliche Struktur der Filme einzelner Genres. Es wurde bereits erwähnt, dass gerade namhafte Autoren der Filmtheorie davon ausgehen, dass Filmgenres sehr wohl eine soziale Funktion beinhalten. Die Frage nach der Funktion von Mythen wird bei Jamme letztlich nur umgangen. Sie verschiebt sich auf die Frage nach der Funktion von Kunst, auf welche er keine Antwort gibt. Indessen muss angezweifelt werden, ob eine solche Antwort im gegenwärtigen Fall, der Analyse von Mythen im Film, zweckführend ist. Adorno und Horkheimer haben diese längst gegeben, doch wurde gesagt, sie sei für die hier angestellten Untersuchungen unzureichend. Um demzufolge zu „Mythos“ zurückzukommen, bedarf es noch einmal einer genaueren Betrachtung Jan Assmanns Funktion des kulturellen Gedächtnisses. Jene führt über Claude Lévi-Strauss' Konzept der „kalten“ und „heißen“ Gesellschaften.

Wenn Claude Lévi-Strauss davon spricht, das „wilde Denken“ sei zeitlos, so heißt das nicht, dass er „primitiven“ Völkern⁷⁴ jeglichen Geschichtssinn abspricht. Er wehrt sich

⁷² Vgl.: Jamme, 1999. S.175ff.

⁷³ Ebenda. S.299.

⁷⁴ Das Adjektiv „primitiv“ ist ein eher unglücklich gewähltes, denn es impliziert die Einfachheit von sogenannten „Naturvölkern“ und schreibt den modernen und vornehmlich westlichen Kulturen einen höheren

vielmehr dagegen. Die Differenz zwischen „primitiven“ und „zivilisierten“ Gesellschaften besteht in diesem Sinne nicht in der Absenz von Geschichtssinn bei „primitiven“ Völkern, sondern in der Möglichkeit heterogener Wahrnehmung von Geschichte in jeweils anderen Gesellschaftsformen. Im Zuge dessen spricht Lévi-Strauss von der Unterscheidung zwischen „kalten“ und „heißen“ Gesellschaften. „Kalte“ Gesellschaften versuchen laut Lévi-Strauss kraft ihrer Institutionen das Wirken historischer Faktoren zu annullieren. Geschichte soll als Antriebskraft einer solchen Kultur demnach ausgeschlossen werden oder zumindest in den Hintergrund treten. „Heiße“ Gesellschaften hingegen machen das historische Werden zum „Motor ihrer Entwicklung“.⁷⁵ Die Unterscheidung zwischen „kalt“ und „heiß“ darf aber nicht absolut gesetzt werden. Eine Gesellschaft kann beide Momente in sich vereinigen, und ein Moment kann das andere dominieren. Obwohl Lévi-Strauss jene Differenzierung vornimmt, setzt er „Mythos“ mit „kalten“ Gesellschaften und moderne, literale Kulturen mit „heißen“ Gesellschaften gleich. Die „heiße“ und „die „kalte“ Funktion sind bei Lévi-Strauss also vor allem an die medialen Institutionen gebunden, dank welcher in einer Gesellschaft erinnert wird.⁷⁶

Jan Assmann geht nun daran Lévi-Strauss' Begriffe auszudifferenzieren. Er betrachtet das Konzept der „kalten“ und „heißen“ Gesellschaften nicht allein in epochalen und gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen, sondern spricht vielmehr von „heißem“ und „kaltem“ Erinnern innerhalb einer gegebenen Gesellschaft. Den dabei tätigen Mechanismus nennt er die „Mythomotorik“ der Erinnerung.⁷⁷ Mythen haben dabei zweierlei Funktion. Die erste, also die „heiße“ Funktion, zeichnet sich dadurch aus, verändernd auf die gegenwärtige Ordnung einzuwirken. Jene Funktion nennt Assmann die „kontrapräsente“ Funktion von Mythen. Eine derartige Wirkung kann ein Mythos etwa dann haben, wenn er eine „goldene“ Vergangenheit beschwört und auf diese Weise aufzeigt, inwiefern die gelebte Gegenwart einer Änderung bedarf. Die „kalte“ Funktion hingegen will gesellschaftliche Entwicklung „einfrieren“, sie soll Bestehendes bewahren und wird daher die „fundierende“ Funktion

Entwicklungsstand zu. Obwohl auch Lévi-Strauss diese Diktion und beide ihrer Implikationen kritisiert, behält er sie vermutlich aus Mangel an Alternativen bei. (vgl.: Lévi-Strauss, 1997a. S11ff.)

⁷⁵ Lévi-Strauss, 1997a. S.270f.

⁷⁶ Das Attribut „kalt“ trifft damit vor allem auf orale Kulturen zu. Das Geschichtsbild, nach welchem jene sich orientieren, ist ein zyklisches. Es zeichnet sich dadurch aus, dass nicht mehr relevante Information vergessen oder sehr leicht angepasst werden kann. Jan und Aleida Assmann sprechen in diesem Fall von „struktureller Amnesie“. In schriftlichen Gesellschaften ist dies nicht der Fall, denn hier wird Erinnerung externalisiert, indem sie in Büchern aufgezeichnet und in Bibliotheken gesammelt wird. Erinnerung findet dort folglich dadurch statt, dass gewisse relevante Schriften in Kanons eingehen, während andere aus der aktuell stattfindenden Kommunikation ausgespart und daher vergessen werden. Jene Art zu Erinnern bezeichnen Assmann und Assmann als „strukturelle Anamnese“. Die Kanonisierungsprozesse, welche der heutigen „Version“ der Bibel vorausgingen, sind das vielleicht bekannteste Beispiel für strukturelle Anamnese. Der Wechsel vom oralen zum literalen Kommunikationsparadigma hat, wie damit ersichtlich wird, eine Änderung des gesamten Geschichtsbildes einer Kultur zur Folge: zyklische Geschichte wird linear. (vgl.: Assmann u. Assmann. Schrift und Gedächtnis. In: dieselben, 1993. S. 266ff.) Eben darauf bauen Jammes Überlegungen auf. Mit dem Wechsel zu einem neuen, einem „filmischen“ oder besser „multimedialen“ Medienparadigma stellt sich folglich die Frage, ob Erinnern und Vergessen und damit einhergehend die Konstruktion von Identität und Gedächtnis erneut einen Wandel erfahren. (vgl.: Bolz, 1995. u. McLuhan, 1962.)

⁷⁷ Vgl.: Assmann, 1992. S.79f.

genannt. Solche Mythen festigen eine Gesellschaft, indem sie deren vorherrschende Strukturen in der Vergangenheit verwurzeln. Dies kann durch den Verweis auf die Ahnenreihe einer Herrschaftslinie geschehen oder indem ein Mythos die Entstehungsgeschichte einer Gruppe glorifiziert. Beide Funktionen bestehen folglich aus einem Rückgriff auf eine wie auch immer geartete Vergangenheit und aus dem gegenwärtigen Kontext, in welchem sie erzählt werden. Dies ist zugleich die letzte von Assmann aufgezeigte Eigenschaft von Erinnerungsfiguren. Diese zeichnen sich durch ihre Rekonstruktivität aus und haben damit einen sich ständig ändernden Bezugsrahmen: die Gegenwart. Da es sich bei Mythen, wie bestimmt wurde, um Narrationen handelt, wird diese Feststellung auch in der Betrachtung ihrer Struktur noch einmal zum Vorschein kommen, etwa dann, wenn der Semiotiker und Filmtheoretiker Christian Metz davon ausgeht, dass sich jener Bezug aus der Struktur des Narrativen per se ableiten lässt.⁷⁸

Beide Funktionen, die kontrapräsente und die fundierende, erklären sich also aus ihrem Kontext. Für Mythen im Film heißt das, dass sich ihre Funktion sowohl aus der Umgebung der sie umgebenden filmischen Erzählung erklärt, als auch aus dem Kontext der außerfilmischen Realität, mit anderen Worten aus dem Kontext der Gesellschaft, in welcher die Mythen entstanden sind. Nun wird ersichtlich, wie Mythologeme trotz ikonischer Konstanz in unterschiedlichen Erzählungen andere Wirkung haben können. Dies wird auch in den Überlegungen Umberto Ecos deutlich. Eco geht noch etwas weiter als Jan Assmann, er versucht „Mythos“ allgemeiner zu definieren. Sein Standpunkt ist der des Semiotikers und hat daher nur bedingt mit Assmanns Theorie des kulturellen Gedächtnisses zu tun. Er bezeichnet Mythisierung als „unbewußte Symbolisierung, als Identifikation des Objekts mit einer Gesamtheit von nicht immer bewußten Zielen, als bildliche Projektion von Neigungen, Hoffnungen und Ängsten, die wir sowohl bei Individuen, als auch bei Gemeinschaften und ganzen Geschichtsepochen beobachten können.“⁷⁹ Die „unbewusste Symbolisierung“ Ecos liegt Assmanns Standpunkt aber nicht fern. Dies zeigt sich nicht nur in der Übereinstimmung, das Wirken von „Mythos“ sowohl bei Individuen als auch in Kollektiven zu erkennen. Schon der Definition, welche Eco und Assmann von Kultur und Kommunikation anstellen, liegen ganz ähnliche Voraussetzungen zugrunde. Diese gehen noch einmal auf Michel Foucaults Diskurstheorie zurück. Der Bezug auf Foucault wird vor allem bei Umberto Eco deutlich. Eco schreibt: „Die Kommunikation umfaßt alle Akte der Praxis, in dem Sinne, daß die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und folglich von gesellschaftlichen Beziehungen ist. Sie ist der Mensch, der sich die Welt aneignet und der bewirkt, daß sich die Natur ständig in Kultur verwandelt.“⁸⁰ Das entspricht ganz dem Satz Foucaults, dass Diskurse Praktiken seien, welche die Gegenstände, von welchen sie sprechen, selbst

⁷⁸ Vgl.: Metz, 1991. S.18f. u. S.23.

⁷⁹ Eco, 1987. S.187.

⁸⁰ Eco, 1994. S.442.

bildeten.⁸¹ Auch das kulturelle Gedächtnis entsteht letztendlich aus diskursiven Praxen. Ecos Definition von „Mythos“ erlaubt nun aber Mythen auch außerhalb ihrer Funktionen für das kulturelle Gedächtnis zu betrachten. Die Funktion einzelner Mythen hängt, folgt man Eco, allgemeiner davon ab, welche Neigungen, Hoffnungen oder Ängste durch sie abgebildet werden. In der Identitätsbildung von Individuen und Kollektiven, welche durch kollektives Gedächtnis erst möglich wird, finden Abbildungen dieser Neigungen, Hoffnungen und Ängste ihren Ausdruck. Claude Lévi-Strauss bringt diese Auffassung auf einen Nenner: er spricht von der „Bricolage“ im Individuum. Die „Bricolage“ ist demnach eine Art Bastelei, welche Individuen vornehmen, um ihre Identität mittels verschiedener, von der Gesellschaft vorgegebener Strukturen und Praktiken aufzubauen. Mythen sind für Lévi-Strauss Bausteine der Identitätsbildung, welche dem Individuum erlauben, aus den Inhalten eines Angebots unterschiedlicher Geschichten zu wählen. Es können also jene Geschichten (oder Teile davon) gewählt werden, welche der Erwartungshaltung oder den oft unbewussten Bedürfnissen eines Rezipienten genügen.⁸²

Zusammenfassend kann man nun sagen, dass mythische Geschichten an den Diskursen von Gesellschaften teilhaben, indem sie den Schnittpunkt von Identität, Gedächtnis und unbewusster Projektion markieren. In diesem Sinne ist „Mythos“ auch als Diskurstyp zu bezeichnen. Unter dem Aspekt des Diskurses zeigte Christoph Jamme auf, inwiefern sich „Mythos“ geschichtlich entwickelt hat. Dies wirft die Frage auf, ob Jammes epistemologische Analysen auch auf Konsequenzen in modernen Formen mythischer Strukturierung hinweisen, eine Frage, die im Folgenden behandelt werden muss. Davon abgesehen wurde deutlich, dass die Inhalte, welche durch Mythen verbreitet werden, oft nur implizit in den einzelnen Texten eines Diskurses auftreten. Welche Funktion Mythen dabei konkret übernehmen, hängt nun unter anderem vom Kontext ab, in welchem sie in Erscheinung treten. Dies liegt daran, dass sich die Funktion eines Mythos aus den Projektionen der Gruppe, deren Gedächtnis und Identität er mitkonstituiert, erklärt. Folglich muss die Methode der Analyse gewährleisten, sowohl Inhalt als auch Kontext des filmischen Textes zu berücksichtigen. Eine sich eignende Vorgehensweise ist demzufolge, die zu untersuchenden Filme einer hermeneutischen Inhaltsanalyse zu unterziehen. Da die hermeneutische Analyse vornehmlich in der Literaturwissenschaft gebräuchlich ist und jener auch entstammt, wirft dies indessen noch einige Fragen auf, denn die Struktur von Filmen ist anders als jene von geschriebener Literatur.

⁸¹ Vgl.: Foucault, 1973. S.74. u. Kap.1, S.16.

⁸² Vgl.: Lévi-Strauss, 1997a. S.35. Lévi-Strauss schreibt an dieser Stelle: „Der Bastler legt, ohne sein Projekt jemals auszufüllen, immer etwas von sich hinein. Auch unter diesem Gesichtspunkt erscheint die mythische Reflexion als eine intellektuelle Form der Bastelei.“ Inwiefern die Bricolage auch im Individuum tätig ist, wird noch deutlicher, wenn er den Aufbau des Unterbewusstes mit der Struktur von Mythen vergleicht und darauf aufbauend schreibt: „Die Gesamtheit dieser Strukturen würde das sogenannte Unbewußte bilden.“ (Lévi-Strauss, 1997b. S.223.)

2. Die Struktur von Mythen

Mythische Strukturen schlagen sich in moderner ästhetischer Beschäftigung nieder, lautet das Resümee Christoph Jammes kulturgeschichtlicher Überlegungen. Wenn dies zutrifft, so müssen Mythen auch die Struktur von Filmen prägen. Ausgehend davon können nun mehrere konkrete Fragestellungen formuliert werden. Allen voran: Was ist die Struktur eines Mythos? Es wurde bereits mehrfach festgestellt, dass Mythen narrativen Charakter besitzen. Dies trifft auch für den Großteil fiktionaler Filme zu. „Mythos“ und Narration dürfen aber nicht einfach gleichgesetzt werden. Das folgende Kapitel wird sich demzufolge zunächst den Eigenheiten mythischen (und zu geringem Teil auch filmischen) Erzählens widmen. Darauf folgt die eigentliche Auseinandersetzung mit Film. Bereits bei der Betrachtung der Funktion von Mythen wurde deutlich, dass die Art und Weise, wie sich Mythen in Filmen zeigen, durchaus umstritten ist. Manche Theoretiker sind der Meinung, Mythen entstehen ausschließlich außerhalb der „kinematographischen“ Sphäre, andere hingegen behaupten, dass es gerade so etwas wie „Kinomythen“ gäbe.⁸³ Es sollte möglich sein, beiden Gesichtspunkten Gültigkeit zuzugestehen. Für die folgenden Analysen muss der Standpunkt, dem hier gefolgt wird, allerdings deutlich gemacht werden. Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich daher damit, auf welche Weise Mythen die Struktur von Filmen prägen, wie sie sich darin manifestieren und welche Probleme sich daraus für die Analyse ergeben.

2.1 Mythisches Erzählen – doppelte Welt

„(...) it seems to me that the narrative (to give it its true name at last) bears this much in common with the affective-aesthetic categories: It represents one of the great anthropological forms of perception (for the ‘consumers’ of narratives), as well as of operation (for the inventors of narratives).“⁸⁴ Als anthropologisches Instrumentarium der Erkenntnis und Kreation gleicht die hier zitierte Definition von Narration in Vielem dem, was bisher über „Mythos“ gesagt wurde. Christian Metz gibt dem „Erzählen“ einen ebenso hohen Stellenwert, wie dies etwa Hans Blumenberg oder Claude Lévi-Strauss taten.⁸⁵ Eine einseitige

⁸³ Vgl.: Lehmann, 1996. Die Frage nach Codierung im Film beschäftigt die Filmwissenschaft vor allem seit sich die Semiotik mit Film befasst. In jenem Zusammenhang stehen auch Begriffe wie „kinematographisch“ oder „Kinomythos“. Eine Synopse der Diskussion um die filmischen Codes erfolgt in Kapitel 2.2. Dort werden detaillierte Definitionen der oben genannten Begriffe vorgestellt. Vgl.: S.30.

⁸⁴ Metz, 1991. S.28.

⁸⁵ Die Definition einer affektiv-ästhetischen Kategorie erinnert vor allem an Lévi-Strauss' Untersuchungen zu „Mythos“. Lévi-Strauss trennt in der „strukturellen Anthropologie“ zwei grundlegende anthropologische Systeme. Diese sind erstens das „Benennungssystem“ (système des appellations) und zweitens das „Haltungssystem“ (système des attitudes). Während ersteres ein reines Wörtersystem darstellt, handelt sich bei letzterem darum, den Zusammenhang in einer Gruppe herzustellen und aufrecht zu erhalten. Beide Systeme funktionieren jedoch

Verquickung von Mythos und Narration ist dabei wie gesagt problematisch, denn obwohl Mythen immer Geschichten sind, sind Geschichten nicht notwendigerweise auch Mythen. Worin besteht also der Unterschied?

Zunächst soll es darum gehen, die Struktur von Narration zu klären. Dies kann vorerst erfolgen, indem man Geschichte oder Narration vom Begriff Geschehen trennt. Bei einem Geschehen handelt es sich um die in einem beliebigen Text beschriebene zeitliche Abfolge von Zuständen. So geartete Zustände haben miteinander wenig, bis gar nichts zu tun. Ein Geschehen kann daher auch nicht interpretiert werden, es ergibt für den Zuseher in seiner Abfolge keinen Sinn. Zu einer Geschichte wird die Abfolge von Zuständen erst dann, wenn diese auf irgendeine Weise motiviert ist und zwar „dergestalt, daß die Zustände nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen.“⁸⁶ In dieser Form gereichte Zustände beziehen sich daher aufeinander, sie bedingen einander und ihr „Abfolgen“.⁸⁷ Dieses Bedingen, die Art und Weise, auf welche Zustände aufeinander bezogen sind, kann man ferner als die Motivation eines Textes bezeichnen. Die heute vielleicht bekannteste und am leichtesten nachzuvollziehende Motivation einer Narration ist die kausale Verstrickung ihrer Elemente. Dies ist jedoch nicht die einzige Möglichkeit, eine Geschichte zu motivieren. Matías Martínez definiert gleich drei Varianten der Motivation von Narrationen. Dies sind die kausale, die finale und letztendlich die kompositorische Motivation.⁸⁸

Die kausale Verknüpfung von Zuständen erklärt sich aus der Bestimmung von Kausalität an sich, also dem Zusammenhang von Ursache und Wirkung: Aus einem Zustand folgt ein weiterer, da der erste Zustand, den letzteren bewirkt. Stößt beispielsweise eine Person mit einer anderen zusammen, so könnte das bewirken, dass beider gerade erledigte Einkäufe zu Boden fallen. Dies wiederum könnte zur Folge haben, dass, sollten die Einkäufe ähnlich verpackt sein, jene beim Einsammeln verwechselt werden. Beide Personen bemerken dies nicht und versuchen später den Fehler gutzumachen, sie werden einander suchen und wieder treffen, eine Geschichte entsteht. Die kausale Motivation einer Geschichte steht, wie

nach ähnlichen Kriterien. Diese Definition erlaubt Lévi-Strauss im Weiteren, ein Verwandtschaftssystem als Sprache anzusehen, „das heißt als ein Operationsgefüge, das dazu bestimmt ist, zwischen den Individuen und den Gruppen einen bestimmten Kommunikationstyp zu sichern.“ (Lévi-Strauss, 1997b. S.74.) Auch Mythen fallen unter jenen Bestimmungszusammenhang und stellen damit eine unter anderem „anthropologische“ Form der Wahrnehmung dar. Lévi-Strauss Definition des „Mythos“ liegt indessen nicht fern von dem, was bisher über die Funktion von Mythen gesagt wurde, denn Assmanns Bestimmung der Mythomotorik des kollektiven Gedächtnisses markiert geradezu die Schwelle von Sprach- zu Haltungssystem.

⁸⁶ Martínez, 1996. S.22.

⁸⁷ Sie bedingen nicht notwendigerweise auch ihre „Abfolge“, also ihre Reihung. Jene unterliegt vielmehr der gestalterischen Kraft des Erzählers oder Autors der Geschichte und kann Stilelemente wie Rückblenden, Einschübe, etc. enthalten.

⁸⁸ Vgl.: Martínez, 1996. S.22ff. Martínez stützt sich hierbei vor allem auf die Erzähltheorie von Clemens Lugowski, welcher zwischen einer „vorbereitenden Motivation“ und einer „Motivation von hinten“ unterscheidet. Lugowski geht es vor allem darum, der Form der Individualität in modernen Romanen nachzuspüren. Dies wird unter anderem dann deutlich, wenn er sagt: „Im Falle der ‚Motivation von hinten‘ gibt es strenggenommen nur ein Motivierendes, das Ergebnis, und der (dichterische, d. Verf.) Selbstwert liegt nicht in der Fülle des Einzelnen ausgebreitet, sondern diese Fülle des Konkreten ist nichts als das Transparent, durch das hindurch der Selbstwert scheint.“ (Lugowski, 1994. S.75.) Wie noch ersichtlich wird, fallen in Lugowskis „Motivation von hinten“ finale und kompositorische Motivation zusammen.

hier ersichtlich wird, also im Vordergrund einer Erzählung. Im Hintergrund wurzelt die kompositorische Motivation. Sie beschreibt die Art und Weise, auf welche die Geschichte erzählt wird, wie die Geschichte im konkreten Fall von einem Autor aufgebaut wird und zu welchem Zweck dies so geschieht. Sie entspricht folglich der Intention und Inszenierung der Abfolge. Es zeigt sich, dass der Unterschied, der hier zwischen kausal und kompositorisch gemacht wird, mehr oder weniger der Unterscheidung von Fabula und Sujet entspricht, wiewohl er aus einem etwas anderem Blickwinkel erfolgt.

Die „Geartetheit“ der Kausalität, welche einen Text verknüpft, ist nun weitgehend gleichgültig. Sie beruht, um zu funktionieren, also um plausibel zu wirken, auf der Erfahrungswelt des Lesers. Dieser unterlegt, „dem dargestellten Text - sofern es sich um Texte mit ‚realistischem‘ Anspruch handelt – prima facie Erklärungen, deren Gültigkeit er auch für die eigene Lebenswelt annimmt. Um welche Kausalitäten es sich im Einzelfall genau handelt, bleibt meist unbestimmt – nur daß irgendwelche Kausalitäten, die im Rahmen der natürlichen Einstellungen der Lebenswelt liegen wirksam sind, ist notwendig vorausgesetzt.“⁸⁹ Es muss also nicht alles an einer Geschichte erklärbar sein; die Verknüpfung der einzelnen Geschehen (oder Zustände) sollte am Ende allerdings Sinn ergeben. Obwohl Martínez explizit von Geschichten mit realistischem Anspruch spricht, erklärt er auch, wie fantastische Erzählungen als sinnvoll wahrgenommen werden können: nur „irgendeine“ Kausalität muss die Abfolge der Zustände am Ende erklären, andere, „irreal“ empfundene Elemente können zumindest für die Motivation der Geschichte ausgeklammert werden. Die „fantastischen“ Elemente einer Geschichte besitzen zudem oft ihre eigene immanente Kausalität, welche in konventionalisierten, immer gleichen Abfolgen und Wirkungen besteht.⁹⁰ Es zeigt sich damit ein wichtiger Unterschied, der zumindest für die vorliegende Arbeit gelten soll: jener zwischen Fantastik und „Mythos“.⁹¹ Während Fantastik darin besteht, ihre eigenen Kausalitäten zu schaffen, bestehen Mythen darin, Kausalität zugunsten höherer, zunächst verborgener Ziele ganz auszuschalten, welche „hinter“ der Geschichte

⁸⁹ Martínez, 1996. S.24.

⁹⁰ „Magie“ etwa kennt durchaus Ursache und Wirkung, nur sind diese nicht so beschaffen, wie jene der „realen“ Welt. (vgl.: Lévi-Strauss, 1997a. S.22f.) Für einen Kenner der Science Fiction Serie „StarTrek“ folgt eine „Subraumverzerrung“ einer immanenten, „kausalen“ Logik, welche die kausale Motiviertheit einer Geschichte demgemäß nicht weiter beeinträchtigen muss.

⁹¹ Zur Definition von „Fantastik“ ist zu sagen, dass eine solche nicht weniger Schwierigkeiten mit sich bringt, denn die Betrachtung von „Mythos“. Der durchaus gängige Versuch, Fantastik unter den Vorzeichen „guter“ versus „trivialer“ Literatur (beziehungsweise Kunst) zu bestimmen, soll in der vorliegenden Arbeit allerdings vermieden werden. Eine lohnende Definition des Begriffes stammt von Casey S. Fredericks, der Fantastik als Literatur des Unmöglichen bezeichnet, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass jene, trotz ihres selbst zugefügten Gehaltes an Irrealität, auf die menschliche Wirklichkeit abzielt. (Vgl.: Becker, 1996. S.xvi.) Die oben vorgenommene negative Auslegung von Fantastik dient vor allem der Abgrenzung zu dem in dieser Arbeit angestrebten Mythos-Begriff. Sie wurde unter anderem von Stanislaw Lem angeregt, der eine ganz ähnliche Position einnimmt. Für Lem drückt sich die hier vorgenommene Unterscheidung in den jeweils verschiedenen Voraussetzungen von „märchenhafter Fantastik“ und „Horror Story“ aus. Es zeigt sich, dass Lem das Märchen als eine dem „Mythos“ verwandte (literarische) Kategorie betrachtet. Was Lem für die Horror Story annimmt, soll hier als bestimmender Faktor der Fantastik per se gelten: „Die Geburt der nichtmärchenhaften Phantastik stützt sich auf die zuvor vollzogene Festlegung einer Ordnung innerhalb der Welt als dem einzigen, naturgegebenen System.“ (Lem, 1984. S.89.)

liegen, zugunsten eines völlig anders gearteten „Erkenntnisgrundes“.⁹² Jener findet in der finalen Motivation einer Geschichte seinen Ausdruck.

Bevor auf die finale Motivation eingegangen wird, muss noch eine letzte Besonderheit narrativer Texte hervorgehoben werden. Diese ist der „Standpunkt des Nachhinein“, aus dem heraus sie erfolgen.⁹³ Narrationen haben immer einen Bezugspunkt und zwar eine Art imaginäre Gegenwart. Auch eine Geschichte, die in der Zukunft handelt, erfolgt folglich aus einer scheinbar gegenwärtigen Perspektive auf ein vergangenes Geschehen. Jene Gegenwart ist freilich nicht die des Rezipienten und daher fiktiv. Christian Metz fasst dies zusammen: „Reality does not tell stories, but memory, because it is an account, is entirely imaginative. Thus, an event must in some way have ended before it's narration can begin.“⁹⁴

Für die letzte Spielart der Motivationen, die finale Motivation, ist dies entscheidend. Sie steht gewissermaßen zwischen der kausalen und kompositorischen Motivation. Um veranschaulichen zu können, worum es sich dabei handelt, wird im Folgenden ein kurzer Mythos nacherzählt. Es handelt sich um eine einfache Erzählung nordamerikanischer Ureinwohner des Stammes der Sioux namens „Die vier Brüder; oder Inyanhoksila (Steinjunge)“.⁹⁵ Die Geschichte selbst erläutert ihren eigenen Zweck: zu erklären, woher der Name eines Ortes stammt: „Smokey Range“ (d.h. in etwa „rauchendes Weideland“). Das Mythologem lautet folgendermaßen:

„Vier Brüder und eine Schwester, allesamt Weisenkinder, leben zusammen in einem Dorf. Die Brüder ziehen aus, um zu jagen, wobei jeden Tag einer nach dem anderen verschwindet, um am Ende, am fünften Tag, die Schwester alleine zurückzulassen. Diese, in größte Not geraten, wandert nun alleine umher. Sie findet einen Stein mit seltsamer Form vor einem See liegen. Sie wirft den Stein in den See, doch statt unterzugehen, wird dieser größer und kehrt zu ihr zurück. Sie wirft ihn noch einmal und noch einmal, bis der Stein nicht nur die Form eines Kindes hat, sondern auch tatsächlich zu einem Kind geworden ist. Wie einen Sohn zieht sie dieses unglaublich schnell wachsende Kind auf. Sie nennt ihn „Steinjunge“. Nach einigen Monaten schon ist er erwachsen. Nun zieht auch er aus, er will seine verschwundenen Onkel finden. Statt seiner Onkel findet er zunächst die Behausung einer bösen Hexe. Er kann sie überlisten und tötet sie im Feuer ihres eigenen Zelts. In jenes

⁹² Martínez, 1996. S.22-23.

⁹³ Martínez, 1996. S.25f. Martínez bezieht sich an dieser Stelle auf A. C. Danto, welcher von der „Zukunftsbezüglichkeit“ narrativer Texte spricht, das heißt von der Zukünftigkeit des Erzählers (und damit der Audienz) gegenüber dem Erzählten.

⁹⁴ Metz, 1991. S.23. Im Film stellt sich überdies die Frage, ob Narration unter gewissen Voraussetzungen nicht viel unmittelbarer erfahren werden kann. Suggestiert der Ort der Kamera nicht ein gewisses Maß an Authentizität, gekoppelt mit der Wahrnehmung „dabei zu sein“? Die Gegenwart filmischer Narration könnte daher der Wahrnehmung der eigenen, wirklichen Gegenwart entsprechen, etwa dann, wenn der Film keinen Narrator im üblichen Sinne gebraucht. Scheinbar verliert filmische Narration damit ihre Vermitteltheit, der Inhalt wird als etwas „Wirkliches“ erlebt. (vgl.: Casetti, 1999. S.154ff.)

⁹⁵ Dem hier nacherzählten Text liegt die Online-Version der University of Virginia Library zugrunde.

McLaughlin, Marie L. „The Four Brothers or Inyanhoksila (Stone Boy).“ (17.12.2002): <<http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=MclMyth.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=37&division=div1>>. Die hier nacherzählte Geschichte ist stark verkürzt. Tatsächlich endet der Mythos nicht mit der Erweckung der Onkel, sondern handelt weiterhin von den Abenteuern Steinkinds und davon, wie dieses schließlich seiner Familie zu Ruhm und Ansehen verhilft. Das vorliegende Mythologem nimmt dabei allerdings einen zentralen Part ein. Der Text ist auch als Buch erschienen. (McLaughlin, 1990. S.180-198.)

Feuer legt Steinjunge nun Steine und andere Elemente der Erde und bringt diese damit zum Glühen. Seine Onkel, die von der Hexe vergiftet worden waren, findet er dort auch, er legt sie zu sich ins mittlerweile heiße Zelt und diese erwachen, dank der reinigenden Kraft der Erde, zu neuem Leben. Der Rauch, den das Feuer freisetzt, verhilft dem Ort, an dem all dies geschieht, zu seinem Namen: rauchendes Weideland.“

Die Abfolge der einzelnen Geschehen in dieser Geschichte folgt, wie schnell deutlich wird, kaum einem kausalen Zusammenhang. Am ehesten wird man darin übereinstimmen, dass als logische (und daher vielleicht kausale) Konsequenz erscheint, dass das Kind seine Onkel finden will. Deren Verschwinden wiederum ist notwendig, um eine Geschichte überhaupt entstehen zu lassen. Man könnte es demgemäß als kompositorisch motiviert ansehen. Wie aber erklärt sich jenes Geschehen, in welchem die Schwester den Stein am See auffindet? Noch zusammenhangsloser erscheint das Werfen des Steins. Trotz dieser Zusammenhangslosigkeiten erscheint die Geschichte am Ende zumindest auf gewisse Art und Weise sinnvoll oder stimmig zu sein. Was auch immer geschieht, erscheint selbstverständlich und absichtlich, auf keinen Fall zufällig. Grund hierfür ist, dass die Geschichte primär final und weniger kausal oder kompositorisch motiviert ist. Die finale Motivation suggeriert „hinter“ dem Geschehen eine wie auch immer geartete Absicht. „In der Tat hat man den Satz, daß nichts in der Welt durch Zufall, sondern alles durch bewußte Absicht geschieht, bisweilen geradezu als einen Fundamentalsatz der mythischen Weltansicht bezeichnet.“⁹⁶ Hierin, in der Absichtlichkeit des Mythischen, liegt der Kern der finalen Motivation. Sie wird erst am Ende einer Narration erkenntlich und steht für den Zusammenhang der einzelnen Geschehnisse oder Zustände aus einem „höheren“, oft spirituellen und mythischen, allemal sinnstiftenden Grund. „Hinter“ der Narration steht eine Absicht, die nicht nur kompositorischer Natur ist, also nicht allein dem Autor der Geschichte zugeschrieben werden kann. Das oben nacherzählte Mythologem lässt sich dementsprechend interpretieren. Die einzelnen Geschehen oder Zustände werden vorwiegend mittels eines gemeinsamen semantischen Feldes, nicht jedoch kausal verknüpft. Die kohärenzstiftende Isotopie der Erzählung ist die chthonische Natur der vorherrschenden Elemente der Geschichte, welche Stein, Wasser, Weideland, Jagd und Fruchtbarkeit sind, also in gewisser Weise auf die Erde bezogen sind. Sowohl Hexe als auch Stein dienen einem Ziel: Nicht nur erhält ein Ort seinen Namen „rauchendes Weideland“, die Erzählung erläutert außerdem die Macht, welche der Erde von den Sioux zugeschrieben wird. Sie symbolisiert durch die Wiedererweckung der Onkel und die fantastische Geburt, sowie die List des Steinkindes, die Lebenskraft, welche von der Erde ausgeht.⁹⁷ Aus jenem übergreifenden Sinn ergibt sich der Zusammenhang der einzelnen Geschehen oder

⁹⁶ Cassirer, 1969. S.63. vgl. auch: Martínez, 1996. S.31.

⁹⁷ Mircea Eliade zeigt auf, inwiefern Steine, Wasser und vor allem die Erde in unterschiedlichen Mythen Fruchtbarkeit und Kraft bedeuten. Das hier vorliegende Mythologem lässt sich demzufolge „tellurischen“ Mythen, also erdbezogenen Mythen zuordnen. Zu tellurischen Mythen, heiligen Steinen und der Fruchtbarkeit der „Mutter“-Erde vgl.: Eliade, 1998. S.255ff. u. 275-303.

Zustände. Ganz ähnliche Strukturen lassen sich nun auch in den Geschichten anderer Mythologien erkennen, so zum Beispiel in christlichen Mythen. In diesen könnte dann die Allmacht oder der Wille Gottes die finale Motivation der Narration ausmachen.⁹⁸

Das Befremdliche, das für den modernen Leser von obigem Mythos ausgehen mag, erläutert noch einmal, worin Christoph Jammes Trennung des „mythologischen“ Zeitalters von seinem Vorgänger, dem Zeitalter des „Mythos“ besteht. Während für die Erfinder des Mythos (und dessen ursprüngliche Rezipienten), das sind hier die Sioux, die Welt, der jene Geschichte entstammt, noch eine „lebendige“ und in ihrer Gesamtheit sinnvolle war, ist sie dies für den zeitgenössischen Leser nicht mehr. Für die Sioux war die mythische Kraft der Erde eine gelebte Tatsache, für einen zeitgenössischen Leser ist sie nichts weiter als eben eine Geschichte oder im besten Fall eine Glaubensrichtung. In christlichem Kontext verhält sich das nicht anders. „Der Wille Gottes“ wird als Motivation einer Geschichte je nach Kulturkreis nur schwer Akzeptanz finden. Dem zeitgenössischen Rezipienten mag eine solcherart final begründete Geschichte daher ganz einfach als schlecht motiviert erscheinen und mit zunehmender Distanz zu ihren mythischen Hintergründen nicht mehr nachvollziehbar sein. Die Struktur zeitgenössischer Narration hat sich jener epistemologischen Veränderung aber angepasst. Die „reine“ finale Motivation von Geschichten, so kann angenommen werden, wird man in modernen Erzählungen kaum noch antreffen und zwar auch dann nicht, wenn diese mythische Elemente enthalten.⁹⁹

Damit stellt sich die Frage, wie eine moderne Form mythischen Erzählens auszusehen habe. Folgt man Clemens Lugowski, so besteht moderne Dichtung im Ineinander der verschiedenen Motivationsstrukturen, also darin, dass sie sowohl von hinten als auch von vorne motiviert sei.¹⁰⁰ Dies bedeutet nicht, dass beide Motivationen ineinander aufgingen. Ganz im Gegenteil: Finale und kausale Motivation sind unvereinbar.¹⁰¹ Matías Martínez

⁹⁸ Vgl.: Martínez, 1996. S.15. Martínez Beispiel für die finale Motivation ist eine mittelalterliche Erzählung aus der sogenannten „Kaiserchronik“. Sie verweist deutlich auf die Allmacht Gottes als motivierende Instanz.

⁹⁹ Jene Auffassung folgt unter anderem Clemens Lugowskis Romantheorie. Lugowski konstatiert eine Veränderung in den Erzählmodi der Gegenwart. Für ihn drückt sich dies im Zerfall des „mythischen Analogons“ aus. Das mythische Analogon ist dichterische Künstlichkeit, welche als Gemeinsamkeitsspendende Kraft aufgefasst werden muss. „Es ist damit zunächst nichts anderes gemeint, als daß alles ‚Einzelne‘, das in der Dichtung erscheinen mag, sich in einer eigentümlichen Gebundenheit an einen übergreifenden Zusammenhang, also nicht ohne weiteres als autonomes ‚es selbst‘ findet.“ (Lugowski, 1994. S.13.) Die Gebundenheit an einen übergreifenden Zusammenhang entspricht in etwa dem, was hier über die finale (aber auch die kompositorische) Motivation gesagt wurde. Das mythische Analogon entspringt folglich dem Wunsch nach Gemeinsamkeit und weiter nach Sinngebung. Tatsächlich erklärt es sich aus der Diskrepanz zwischen einer „für - sich - seienden“ Welt, welche im Wesentlichen Blumenbergs „Absolutismus der Wirklichkeit“ entspricht, und einer „gemachten“ Welt, welche Sinn spendet. Obwohl Lugowski in moderner Dichtung Tendenzen des Zerfalls des mythischen Analogons erkennt, und damit eine von Christoph Jamme nicht weit entfernte Position einnimmt, weist er gerade in der Idee des Individuums dessen erneutes Auftreten nach. (Vgl. Lugowski, 1994. S.182-183.) Jene Veränderung bringt mit sich, dass die „reine“ „Motivation von hinten“ (ebenso wie hier die finale Motivation) heute nur noch schwer zugänglich sei: „Die strenge ‚Motivation von hinten‘ kennt keinen direkten Zusammenhang zwischen konkreten Einzelzügen am Leibe der Dichtung; der Zusammenhang geht immer über das Ergebnis, und soweit uns heute die vorbereitende Motivation im Blute liegt, sehen wir da nur Zusammenhangslosigkeit.“ (Lugowski, 1994. S.79.)

¹⁰⁰ Vgl.: Lugowski, 1994. S.68ff.

¹⁰¹ Vgl.: Martínez, 1996. S.29.

findet eine Formel für jenes Problem: den Erzähltypus, den er „doppelte Welt“ nennt. Martínez beobachtet in heterogenen literarischen Texten, von Goethes „Wahlverwandtschaften“ bis zu Thomas Manns „Der Tod in Venedig“, wie sich finale Motivation und ihr kausaler Gegenpart abwechseln. Anstatt einseitig motiviert zu sein, erlaubt der Erzähltypus der „doppelten Welt“ dem Leser, von einer Lesart in die andere zu wechseln. Dies geschieht, indem einem Text heterogene Isotopien unterlegt werden, welche ihrerseits mit einer jeweils anderen Motivation verknüpft sind. Das vom Autor indizierte, vom Leser aber letztendlich durchgeführte „Kippen“ der Motivation durchzieht somit einen gesamten Text und wird, das ist wesentlich, auch nicht notwendigerweise aufgelöst. Der Ausgang zwischen kausaler und finaler Motivation bleibt, zumindest im Erzähltypus „doppelte Welt“, offen. Es entsteht folglich eine Doppeldeutigkeit, die erzeugt wird, „indem die Auflösung der paradoxen Motivationsstruktur zugleich erheischt und blockiert wird.“¹⁰² Für die Definition modernen mythischen Erzählens kann man nun die Hypothese aufstellen, dass auch, wenn dieses dem Erzähltypus der doppelten Welt nicht entspricht, es ihm strukturell zumindest gleicht. Der Ausgang im Spiel der Motivationen mag sich in explizit mythischen Geschichten am Ende eher der finalen Variante zuwenden. Um für den „aufgeklärten“ Rezipienten plausibel zu bleiben, wird die Geschichte dennoch beide Motivationen beinhalten müssen. Es ist letztendlich der Leser, der, geleitet von den Erzählstrategien des Autors, entscheidet, welcher Motivation er sich zuwendet.

Die Unterscheidung der drei Motivationsstrukturen von Narration und ihre wechselseitige Abfolge bieten damit ein handfestes Instrumentarium zur Analyse von Mythen in zeitgenössischen Erzählungen. Die Analyse der hier zu untersuchenden Filme wird folglich darauf einzugehen haben, inwiefern ihre Narration strukturiert ist, d.h. auf welche Weise die Geschichte motiviert ist. Obwohl Martínez seine Untersuchungen nicht aus der Perspektive einer Mythostheorie anstellt und im Weiteren auch keine Filme untersucht, kann angenommen werden, dass der Erzähltyp der „doppelten Welt“ auch modernen Äußerungen des Mythischen nahe kommt. Da der moderne Film, wie Metz erläutert, gerade darin besteht, narrativen Charakter zu tragen, gilt dies auch dann noch, wenn Mythen in Filmen untersucht werden.¹⁰³ Wie die manchmal sehr komplexen Motivationsstrukturen aufgebaut sind, kann nun, wie schon die kurze Betrachtung des oben nacherzählten „Steinkind“-Mythologems zeigte, nur mittels einer semiotischen Tiefenanalyse geschehen. Es gilt, die Isotopien eines Textes freizulegen und ihre Verknüpfung zur jeweiligen Motivation aufzuzeigen. Die narrative Struktur eines Films kann damit einhergehend Aufschluss geben, inwiefern es sich um einen „fantastischen“ oder um einen „mythischen“ Film handelt, denn während Fantastik ihre eigene, nicht auf unserer Realität gründende und typischerweise hoch konventionalisierte

¹⁰² Martínez, 1996. S.36.

¹⁰³ Vgl.: Metz, 1991. S.208. u. S.227.

Kausalität konstruiert, besteht „Mythos“ darin, Kausalität als solche zu unterwandern und ihr eine finale Motivation entgegenzusetzen.¹⁰⁴ Es kann angenommen werden, dass der rein fantastische Film andere Funktionen inne hat, als ein solcher, der hier als „mythisch“ bezeichnet wird. In der Analyse muss daher danach gefragt werden, wo sich der untersuchte Film zuordnen lässt.

2.2 *Wie Mythen zu filmischen Zeichen wurden*

Film besteht aus einer ihm eigenen, mit anderen Medien nicht geteilten Sprache, das heißt aus ikonographischen Codes, aus den Regeln der Montage, aus der Kadrierung des Bildes, der Grammatik der Einstellungen und schließlich aus dem für ihn eigenen Einsatz von Ton und Musik. Jene spezifischen und technisch hochkomplexen Codes sollen im Folgenden als „kinematographische“ Codes bezeichnet werden.¹⁰⁵ Kinematographische Codes sind allerdings nicht die einzigen Codes, welche einen Film konstituieren. Auch wenn sie dem Film seine Spezifität verleihen, er würde ohne andere Arten der Codifizierung nicht lesbar sein. Christian Metz unterscheidet in seinen Versuchen, eine Grammatik des Films zu definieren, daher, angeregt von Umberto Eco, zwischen „filmique“ und kinematographischen Codes.¹⁰⁶ Filmische Codes („filmique“) sind in der Definition Metz' alle Codes, die einen Film ausmachen.¹⁰⁷ Dazu zählen sowohl die spezifischen kinematographischen Codes, aber auch Sprache, Gesten, Mimik, also alle kulturellen Codes, die auf irgendeine Weise Eingang in einen Film finden. Metz erklärt weiter: „Das Kinematographische ist nur ein Teil des filmique:

¹⁰⁴ Zur Unterscheidung von Fantastik und Mythos siehe S.24, vor allem Fußnoten 90 u. 91.

¹⁰⁵ Vgl.: Eco, 1994. S.250ff. u. Metz, 1991. S.113. sowie Metz, 1973. S.49ff.

¹⁰⁶ Der Frage nach der Grammatik des Films und seiner Codierung liegt eine lange Diskussion zu Grunde, welche vor allem nach den Möglichkeiten der Vergleichbarkeit von Film und Sprache suchte. Sowohl Metz als auch Eco weisen darauf hin, dass dieser Vergleich an wesentlichen Eigenschaften des Films vorbeizieht. Probleme, die sich daraus ergeben, sind die paradigmatische Ebene im Film, welche laut Metz in wesentlich geringerem Ausmaße vorhanden sei als in gesprochener Sprache oder die Bestimmung der kleinsten Einheiten im Film, welche immer größer sind als jene in der Sprache (also größer als Phoneme oder Morpheme). Die Schwierigkeit, die kleinsten Einheiten im Film zu bestimmen, geht vor allem darauf zurück, dass in Filmen sehr heterogene Codes auftreten. Dies zeigt sich bereits auf der visuellen Ebene der Codes: „Es gebe Codes, die wir anthropologisch-kulturelle Codes nennen, die man mit der Erziehung aufnimmt, die man von der Geburt ab erhält (wie die Wahrnehmungscodes, die Erkennungscodes und die ikonischen Codes mit ihren Regeln für eine graphische Transkription der Erfahrungsdaten), und es gebe technisch komplexere und spezialisiertere Codes wie die, welche die Kombination der Bilder regeln (ikonographische Codes, Grammatiken der Einstellung, Montageregeln, Codes der Erzählfunktionen), die man nur in bestimmten Fällen erwirbt.“ (Eco, 1994. S.252.) Betrachtet man letztere, also die rein kinematographischen Codes, so entspricht jedes einzelne Element einer Aussage und ist damit größer als die kleinsten Einheiten der Sprache. Dies muss in der Filmanalyse berücksichtigt werden. Film lässt sich nur dann in kleinere Einheiten als Aussagen zerlegen, wenn man die Ebene der Codes wechselt, die man untersucht.

¹⁰⁷ Vgl.: Metz, 1973. S.50f. Obwohl der Herausgeber und Übersetzer von Metz' „Sprache und Film“ darauf hinweist, dass das deutsche Adjektiv „filmisch“ nicht mit „filmique“, sondern vielmehr mit „kinematographisch“ gleichzusetzen sei, wird im Folgenden von „filmique“ auch als filmisch gesprochen. „Filmisch“ bezeichnet also das Bündel aller Codes, die im Film zum Ausdruck kommen, wohingegen „kinematographisch“ nur jene Codes meint, welche spezifisch für das „cinéma“ sind.

einige Phänomene sind filmique und kinematographisch, andere sind filmique, ohne kinematographisch zu sein.“¹⁰⁸

Für die vorliegende Arbeit ist Metz' Unterscheidung aus mehreren Gründen bedeutsam. Die erste Konsequenz dieser Trennung ist, dass sie erneut die Frage nach einer konkreten Form der Analyse aufwirft: Man kann Film, wie das häufig geschah, einzig auf der kinematographischen Ebene seiner Codes untersuchen oder diese gänzlich außer Acht lassen. So ist es möglich, Filme allein nach semantischen Kriterien zu analysieren, auch wenn es fraglich bleibt, ob es sinnvoll ist, die kinematographische Ebene dabei vollständig auszublenden. Die zwei Standpunkte, die sich dabei herauskristallisieren, entsprechen zwei traditionellen Schulen der Narratologie, welche ferner auf die Filmwissenschaft Einfluss hatten. Während die eine, die „semantische“ Schule, die Inhalte von Texten untersucht, sich mit kulturellen Codes und Symbolen beschäftigt, im Film die kinematographische Ebene aber nicht beachtet, fragt die zweite Schule nach der Syntax von Texten, untersucht Film also beinahe ausschließlich auf der Ebene seiner kinematographischen Codes.¹⁰⁹ Aus noch zu erläuternden Gründen wird hier ein Mittelweg zwischen beiden Positionen vorgeschlagen. Einer dieser Gründe bezieht sich bereits auf die zweite Konsequenz der Trennung von „kinematographisch“ und „filmique“. Jene betrifft unmittelbar das Phänomen „Mythos“ und seinen Zusammenhang mit Film und hängt speziell davon ab, ob „Mythen in Filmen“ untersucht werden oder „Filme als Mythen“. Dies bedarf einer etwas genaueren Erläuterung.

Die Unterscheidung von „Filmmythen“ und „Mythen im Film“ geht auf Hans-Thies Lehmanns Trennung des „*Kinomythos*“ vom „*Mythos im Kino*“ zurück. Bei ersterem wird die Frage nach einer speziell filmischen Variante von „Mythos“ gestellt. Da strukturelle Überlegungen in diesem Fall im Vordergrund stehen, handelt es sich hier vor allem um die Untersuchung der kinematographischen Codes. Die meisten Untersuchungen zu Filmgenre stehen unter diesem Vorzeichen. „Mythen im Kino“ hingegen entstammen dem außerfilmischen Bereich, also der Kultur oder Gesellschaft, welche die Entstehung des Filmes ausmacht. Mythen im Film drücken sich deshalb nicht einzig in den kinematographischen Codes aus. Lehmann beschreibt das wie folgt: „Als *Mythos im Kino* (kursiv im Orig., d. Verf.) ist demnach die Schicht am Film zu bezeichnen, die nationale, gesellschaftliche, politische Mythen (die Geburt der USA, der Sieg des mutigen Einzelgängers, die Revolution als ein das Heute prägendes Ereignis) ausgestaltet. (...) Der eigentliche *Kinomythos* (kursiv im Orig., d. Verf.) entsteht in dieser Ausgestaltung: die Ausbildung und Reproduktion einer Serie von Geschehensmodellen und eines bestimmten filmischen Vokabulars (...)“.¹¹⁰ Damit wird deutlich, dass im Zusammenhang mit Film auch

¹⁰⁸ Metz, 1973. S.50.

¹⁰⁹ Vgl.: Burgoyne, Flitterman-Lewis, Stam. 1992. S.76f.

¹¹⁰ Lehmann. 1996. S.578.

die Untersuchung eines fraglichen „Mythos“ auf zwei Ebenen erfolgen kann. Der ersten Fall, die Untersuchung eines „Mythos im Film“, bevorzugt die semantische Analyse des Films und eine darauf aufbauende Untersuchung seiner Erzählstruktur. Dies entspricht im Wesentlichen der Untersuchung dessen, was Metz das „filmique“ nennt. Im zweiten Fall, wenn es sich um den „Kinomythos“ handelt, den Lehmann auch mit den Worten „Genre-Mythos“ bezeichnet, muss die kinematographische Ebene im Vordergrund stehen, denn hier gilt es zu zeigen, inwiefern sich mythische Strukturen auf die spezifische Struktur von Filmen niedergeschlagen haben.¹¹¹ Dass Genrefilme auf die Stereotypen archaischer, aber auch moderner Mythen zurückzuführen sind, hat Stuart Kaminsky dargelegt. Der Western, der russische Revolutionsfilm, der Horrorfilm: sie alle beinhalten nicht nur semantische Schemata, sie sind vor allem dadurch gekennzeichnet gewissen Konventionen in ihrer filmischen Grammatik zu folgen.¹¹²

Im Fall der vorliegenden Arbeit werden nicht Kinomythen, sondern Mythen im Film, konkret der Mythos der Stigmata im Film, untersucht. Das heißt, die Analyse ist bevorzugt auf der Ebene des „filmique“ durchzuführen. Das „filmique“ ist nach Metz nun aber nicht einfach alles, was nicht kinematographisch ist, sondern beinhaltet, wie gesagt, alle Codes eines Films. Will man untersuchen, inwiefern Mythen sich im „filmique“ ausdrücken, darf man die kinematographischen Codes demzufolge nicht ausblenden. Besonders deutlich wird diese Notwendigkeit in den Worten Umberto Ecos. Auf etwas andere Weise als Metz geht auch er auf die Trennung der Codes im Film ein: „Der filmische Code ist nicht der kinematographische Code. Der letztere codifiziert die Reproduzierbarkeit der Wirklichkeit durch kinematographische Apparate, während der erstere eine Kommunikation auf der Ebene bestimmter Erzählregeln codifiziert. Ohne Zweifel stützt sich der erste auf den zweiten, so wie der rhetorisch-stilistische Code sich auf den Sprachcode stützt.“¹¹³ Will man Mythen im Film analysieren und soll die Analyse zudem über die Struktur der Mythen im Film Auskunft geben, so wird man daher zunächst die kinematographischen Codes betrachten und darauf aufbauend eine semantische Analyse der Erzählstrukturen durchführen müssen. Auf die Problematik, die in der ausschließlichen Betrachtung des Genres eines Filmes besteht,

¹¹¹ Vgl.: Lehmann, 1996. S.579ff.

¹¹² Vgl.: Metz, 1991. S.246ff. Metz unterscheidet, wenn er die Beschaffenheit von Genrefilmen untersucht, zwischen dem „Plausiblen“ und dem „Wahren“ als ihrem Gegenteil. Das Plausible entstehe einzig aus Konvention, ist allerdings dergestalt beschaffen, dass es die Konventionen, aus welchen es resultiert, wieder „naturalisiert“! Auch Genrefilme bestünden aus solcher „Naturalisierung“, der hohe Grad an Konventionalität, dem sie entspringen, wird darin verschleiert. So etwa lässt sich auch die scheinbare Natürlichkeit der oft sehr unnatürlichen Kausalitätszusammenhänge in solch hoch konventionalisierten Genre wie Science-Fiction oder Horror erklären. Der Zusammenhang von Mythos und Naturalisierung folgt einer Definition des „Mythos“ von Roland Barthes: „Der Mythos ist eine entpolitisierte Aussage“. (Barthes, 1964. S130.) Barthes kommt zu diesem Schluss vor allem dadurch, dass er Mythos und Konnotation mehr oder minder synonym verwendet. Es zeigt sich darin eine andere, um einiges allgemeinere Auffassung von „Mythos“ als jener, welcher hier gefolgt wird. Roland Barthes Überlegungen sind dennoch vor allem im Zusammenhang mit filmischer Konvention von Vorteil, weshalb Lehmann sich in seinen Untersuchungen zu „Genre-Mythen“ unter anderem auf Barthes bezieht. Aus der Ähnlichkeit von Mythos und Ideologie, die einer derartigen Definition zugrunde liegt, gehen auch Lehmanns weiter oben zitierte Beispiele zu außerfilmischen Mythen hervor. (z.B.: „die Geburt der USA“.)

¹¹³ Eco, 1994. S.250.

wurde bereits eingegangen.¹¹⁴ Sie kann mittels einer hermeneutischen Analyse der filmischen Narrationen vermieden werden. Gleichzeitig bleibt die Zuordnung zu einem gewissen Genre und damit zu einem gewissen „Kinomythos“ aber weiterhin möglich. Somit ist gewährleistet weiteren Aufschluss darüber zu erhalten, auf welche Weise der untersuchte Mythos im jeweiligen Film verwendet wird, ob es sich dabei um eine bereits sehr konventionalisierte Form der Darstellung handelt, oder ob die Grenzen eines gewissen Genres vielmehr missachtet werden.

Eine der bekanntesten Formen der Analyse der kinematographischen Codes geht auf Christian Metz' Unterscheidung der acht „autonomen Segmente“ oder „Syntagmen“ zurück. Ein autonomes Segment ist jede Einheit eines Filmes, welche für sich allein stehen bleiben kann, in anderen Worten, welche narrative Autonomie bewahrt. Im herkömmlichen Sprachgebrauch der Filmwissenschaft entspricht dies in etwa der Bezeichnung Sequenz. Sequenz hat bei Metz allerdings eine spezifischere Bedeutung, denn in seiner Terminologie entspricht sie zugleich einem konkreten Syntagmen-Typ. Die acht autonomen Segmente werden kurz vorgestellt:¹¹⁵

1. **Autonomer Schuss** – Dieses Syntagma besteht aus einem einzigen Schuss, also einer einzigen Kameraeinstellung, und stellt damit das kleinste der autonomen Segmente dar. In diesem Fall ist „Sequenz“ ein eigentlich irreführender Ausdruck, da es sich nicht um die Abfolge von Einstellungen handelt. Autonome Schüsse unterteilen sich in zwei Unterkategorien. Das sind: a.) Die **Einzelschuss-Sequenz**: Die Einzelschuss-Sequenz ist eine Szene, welche aus nur einer einzigen Einstellung besteht.¹¹⁶ b.) Das **Insert**: Das Insert ist eine einzelne Einstellung, welche in besonderem Maße von ihrem Kontext abweicht. Die Kategorie des Inserts, von welchem Metz noch vier Untertypen unterscheidet, wurde immer wieder als problematisch kritisiert. Die vier weiteren Unterteilungen, die Metz im Hinblick auf die Bedeutung der Inserts im Film traf, werden hier aus diesem Grund vernachlässigt. Die jeweilige Bedeutung eines Inserts soll vielmehr in der konkreten Analyse besprochen werden.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl.: Kap. 1.1, S.10.

¹¹⁵ Vgl.: Burgoyne, Flitterman-Lewis, Stam. 1992. S.40ff. Metz acht autonome Sequenzen wurden vielfach kritisiert und infolgedessen um zwei weitere Kategorien ergänzt. Einer der größten Kritikpunkte war dabei Metz' Fokus auf den Spielfilm. Da die vorliegenden Untersuchungen einzig Spielfilme behandeln, kann jene Weiterführung der Metz'schen Analyse hier aber vernachlässigt werden. Die im Folgenden angeführten Titel der autonomen Sequenzen wurden frei aus dem Englischen übersetzt. Übersetzungsfehler zu möglichen deutschen Ausgaben der Werke Metz' können aus diesem Grund nicht ausgeschlossen werden.

¹¹⁶ Ein berühmtes Beispiel der Filmgeschichte ist Alfred Hitchcocks „Rope“ (1948), welcher aus nur einer einzigen Einstellung besteht, also vollständig „mise en scène“ ist. Die einzigen Schnitte, die Hitchcock machen musste, waren von der Länge des Filmmaterials bedingt. Jene Schnitte versuchte er dadurch zu verbergen, dass er etwa einen der Protagonisten so nahe an die Kamera treten ließ, dass nur noch das Schwarz seines Sakkos zu sehen war. Der dort angebrachte Schnitt von Schwarz auf Schwarz wurde dadurch unsichtbar.

¹¹⁷ Vgl.: Burgoyne, Flitterman-Lewis, Stam. 1992. S.42.

2. **Paralleles Syntagma** – Das parallele Syntagma besteht aus zwei abwechselnden Motiven, welche weder ein räumliches noch ein zeitliches Verhältnis zueinander haben. Beispiele wären abwechselnde Einstellungen, welche „Arm und Reich“ oder „Gesund und Krank“ zeigen und damit auf eine gewisse Ordnung der (filmischen) Realität verweisen.

3. **Geklammertes Syntagma** – Das geklammerte Syntagma stellt weder eine chronologisch noch räumlich fundierte Abfolge von Einstellungen dar, die aber nicht wie im parallelen Syntagma alternieren. Meist folgt die Aneinanderreihung einem Konzept, steht aber immer in einem thematischen Zusammenhang. Ein Beispiel wäre die Darstellung des typischen Tages oder der typischen Woche der Protagonisten, wie sie oft am Anfang diverser Sitcoms steht.

4. **Beschreibendes Syntagma** – Das beschreibende Syntagma zeigt aufeinanderfolgende Objekte ohne besondere chronologische Ordnung, welche dadurch räumliche Koexistenz suggerieren. Meistens erfolgt dadurch die Lokalisierung eines Geschehens.

5. **Alternierendes Syntagma** – Hierbei handelt es sich um das gekreuzte Schneiden zweier Objekte oder Personen, womit zeitliche Koexistenz suggeriert wird. Ein typisches Beispiel ist das Schuss-Gegenschuss-Schema, um ein Gespräch zwischen zwei Personen darzustellen.

6. **Szene** – Die Szene zeichnet sich durch raum-zeitliche Kontinuität aus. Sie wird wie der reale Ablauf eines Geschehens wahrgenommen.

7. **Episodische Sequenz** – Bei der episodischen Sequenz werden einzelne Geschehen in einem implizierten chronologischen Ablauf abgebildet. Es handelt sich meist um die Darstellung eines längeren, gerafften Zeitraums. Beispiel hierfür ist etwa die Darstellung des Heranwachsens von Kindern zu Erwachsenen.

8. **Ordinäre Sequenz** – Die ordinäre Sequenz ist im Vergleich zur Szene die elliptische Darstellung eines Geschehens, indem unwichtige Details ausgelassen werden. Die Auslassungen können durch Sprünge in der Zeit sowie des Raums vorgenommen werden.

Ein Beispiel hierfür könnte ein typisches Rendezvous sein, von welchem nur die wichtigsten oder interessantesten Gesten und Momente gezeigt werden.

Die Unterscheidung der Syntagmen führt zu einer konkreten Methode der Analyse: Zunächst werden die autonomen Segmente eines Filmes isoliert und einem konkreten Syntagmen-Typen zugeordnet. Da der darauf folgende narrative Inhalt der einzelnen Segmente näher beschrieben wird, hat dies den Vorteil, dass der untersuchte Film somit auch nacherzählt ist. Die Bestimmung der autonomen Segmente muss allerdings auf alle Formen des Inhaltes eingehen, also Ton, Farbe, Helligkeit und Bewegung kommentieren. Darauf aufbauend kann die eigentlich semantische und hermeneutische Analyse des Filmes erfolgen. Da die autonomen Segmente nach narrativen Gesichtspunkten bestimmt werden, kann darauf aufbauend auf das Motivationsgefüge des Films eingegangen werden. Nun kann auch festgestellt werden, inwiefern die kinematographischen Codes zur Motivation einer filmischen Narration beitragen. Dies voraussetzend, sollte gewährleistet sein, was Michel Foucault für die Analyse eines jeglichen Diskurses fordert: „(...) man versucht so herauszufinden, wie die rekurrenten Elemente der Aussagen erneut erscheinen, sich auflösen, sich erneut zusammensetzen, an Ausdehnung oder Bestimmung gewinnen, innerhalb neuer logischer Strukturen aufgenommen werden, umgekehrt neue semantische Inhalte aufnehmen und untereinander partielle Organisationen bilden können. Diese Schemata gestatten die Beschreibung nicht der Gesetze der inneren Konstruktion der Begriffe, nicht ihre fortschreitende und einzelne Genese im Geiste eines Menschen, sondern ihre anonyme Verstreuung durch Texte, Bücher und Werke.“¹¹⁸ Das wichtigste rekurrente Element der filmischen Aussagen in der vorliegenden Arbeit steht bereits fest: das christliche Mythologem der Stigmata. Es wird zu zeigen sein, inwiefern dieses Mythologem mit den kinematographischen Codes, mit Inhalt und Kontext der Filme in Beziehung steht, welche anderen semantischen Inhalte und welche Strukturen es aufnimmt (oder überträgt), und schließlich welche Funktionen es dadurch in den jeweiligen Filmen übernimmt.

3. Filmanalysen

3.1 Vorgehensweise

Die Analyse der Filme wird in drei Schritten erfolgen. Eine grobe Darstellung der Handlung, der zentralen Themen des Films, seine Entstehungsdaten, Verbreitung und, falls möglich, ein Abriss der Rezeption des Films sollen den Leser einführen.

¹¹⁸ Foucault, 1981. S.89.

Ein Protokoll der narrativ autonomen Segmente des jeweiligen Films erlaubt auf konkrete Abschnitte des Filmes hinzuweisen. In diesem, im Anhang abgedruckten Filmprotokoll werden in detaillierter Beschreibung wichtige kinematographische Elemente herausgearbeitet. Deren Relevanz für den Inhalt kann in der Inhaltsanalyse überprüft werden. Dank des Protokolls kann daher auf die einzelnen Segmente und deren Machart zurückgegriffen werden.

Mit der hermeneutischen Inhaltsanalyse wird die Filmanalyse abgeschlossen. Sie hat anhand der zentralen semantischen Elemente des Filmes dessen Motivationsgefüge freizulegen. Ebenso wichtig ist herauszufinden, welche Funktion dem Mythologem der Stigmata in der filmischen Narration zukommt und inwiefern dessen Darstellung von filmischen oder anderen Konventionen geprägt ist. In anderen Worten: Es werden zwei Fragen gestellt. Erstens: welche Bedeutung kommt dem Mythologem der Stigmata im untersuchten Film zu und zweitens: inwiefern baut die filmische Narration darauf auf. Kurz: wie nutzt die filmische Narration das Mythologem für sich aus, um es einem bereits konventionalisierten „Kinomythos“ einzuverleiben. Bei der letzten Frage handelt es sich folglich darum, den Zusammenhang von Filmgenre und dem Mythologem der Stigmata zu untersuchen.

Bevor nun auf die einzelnen Filme eingegangen wird, müssen noch einige aus der Filmanalyse stammende Begriffe erläutert werden. Zunächst ist das die Bezeichnung „Diegesis“, ein Ausdruck, der inspiriert von Étienne Souriau vor allem durch Christian Metz in die Filmanalyse eingeführt wurde.¹¹⁹ Die Diegesis oder der diegetische Raum bezeichnen die vom Film erzählte Welt, mit anderen Worten: Sie sind die Summe der Denotationen eines Films. Die Diegesis ist folglich alles, was der fiktionalen Raum-Zeit-Dimension eines Films entspricht. Hört man also Filmmusik, die nicht der Wirklichkeit des Films entspringt, so ist diese auch nicht dem diegetischen Raum zugehörig, sie ist von diesem losgelöst. Gerade in der musikalischen Untermalung wird oft mit dem Wechsel von diegetischem Raum zu nicht-diegetischem Raum gespielt. Ein solcher Wechsel kann insofern auch dramaturgische und inhaltliche Funktionen ausüben.

Einer näheren Bestimmung bedürfen außerdem die unterschiedlichen Einstellungsgrößen. Herkömmlich werden acht Einstellungsgrößen unterschieden:

1. Das Detail oder „Close-up“: Das „Detail“ entspricht einer Einstellung, in welcher man nur den Teil eines Gesichtes sehen kann.
2. Groß: Die Konzentration des Blicks liegt zum Beispiel auf einem Gesicht oder dem Kopf einer Person.

¹¹⁹ Vgl.: Metz, 1991. S.97ff.

3. Nah: Eine „Nahe“ oder „Close-shot“ entspricht der Darstellung eines Menschen etwa bis zur Mitte des Oberkörpers.
4. Halbnah: Die „Halbnah“ zeigt einen Menschen etwa bis zur Hüfte.
5. Amerikanisch: Diese aus dem Western stammende Einstellung ist etwas größer als die „Halbnah“. Sie wird nicht immer verwendet, da sie sehr spezifisch ist und zeigt einen Menschen etwa bis zu den Kniekehlen. Dies diente ursprünglich dazu, Westernhelden mitsamt ihren Revolvern abzubilden.
6. Halbtotal: Die „Halbtotal“ wird oft mit der „Totalen“ (Long-shot) gleichgesetzt. Sie zeigt einen Menschen von Kopf bis Fuß.
7. Die Totale: Die „Totale“ bestimmt den Handlungsraum einer Szene. Der Mensch wird in seiner Umgebung gezeigt. Der Rahmen einer Szenerie wird üblicherweise mit einer „Totalen“ gekennzeichnet.
8. Weit: Eine „Weite“ zeigt eine Landschaft in derart großer Dimension, dass der Mensch darin verschwindend klein erscheint.¹²⁰

Zwei weitere Bezeichnungen, die oft verwendet werden und auch hier von Bedeutung sind, lauten „low key“ und „high key“: Sie beziehen sich auf die Lichtsetzung in einer Kameraeinstellung oder einer Szene und stellen einander entgegengesetzte Extremformen dar. Low key bezeichnet eine eher dunkle Lichtstimmung, wenig Licht wird eingesetzt, oft besteht das Bild aus weitgehend schwarzen oder dunklen, schattigen Flächen. Die Stimmung wirkt dadurch oft düster und, weil nicht jedes Detail im Bild gleich erkennbar ist, oft spannungsgeladen. In anderem Kontext kann low key gesetztes Licht aber auch Entspannung oder Sinnlichkeit bedeuten. High key ist das Gegenteil von low key. Hier wird viel Licht eingesetzt, das Bild ist hell und Details sind überdeutlich sichtbar. Weiße Flächen können in extremen Fällen ausgewaschen wirken. High key wirkt oft beruhigend oder aufgeklärt und wird vielfach verwendet, um besondere oder glückliche Momente darzustellen.¹²¹

¹²⁰ Vgl.: Hickethier, 1996. S.58f. In der Analyse wird, wenn von einer Einstellungsgröße die Rede ist, diese unter Anführungszeichen gesetzt.

¹²¹ Vgl.: Ebenda. S.78.

3.2 „Agnes of God“

“(Das Christentum) liebt das Leben, freilich dergestalt, wie der Raubvogel das Lamm: zart, verstümmelt, im Sterben liegend.” – Gilles Deleuze (1962)

„Agnes of God“ ist die Verfilmung des gleichnamigen Broadway Theaterstücks von John Pielmeier, der auch das Drehbuch zum Film schrieb. Regisseur des Films ist Norman Jewison¹²², der unter anderem mit der Verfilmung von „Jesus Christ Super Star“ auffiel und damit schon einmal in einem religiös gefärbten Film Regie führte. Neben Pielmeiers Drehbuch, das von der Writer's Guild of America für einen Preis nominiert wurde, fanden vor allem zwei der Hauptdarstellerinnen, Meg Tilly und Anne Bancroft, Beachtung. Beide wurden für einen Oscar nominiert. Von der Kritik wurde der Film ambivalent aufgenommen. Immer wieder hervorgehoben wurde sein vieldeutiger Charakter. „Agnes of God“ wurde sowohl als Kriminalstück, als auch als Drama bezeichnet. Der Zwiespalt, welcher in der Behandlung der Themen Mord und Religion entsteht, hat dem Film neben großem Lob¹²³ auch Vorwürfe eingebracht: „This is a very badly confused movie. It takes the form of a murder investigation and then uses hints of the supernatural to avoid all the hard-edged questions raised by the murder.“¹²⁴ Gerade diese Zweideutigkeit und ihre, wie im obigen Zitat bereits angedeutet wird, fehlende Auflösung bedürfen einer näheren Untersuchung und machen den Film für die vorliegende Arbeit interessant. Worin besteht der Zusammenhang von scheinbar unzureichender Auslegung und Mythos?

3.2.1 Geständnisse einer unschuldigen Mörderin

Die Analyse der autonomen Segmente weist bereits auf mehrerlei Umstände hin.¹²⁵ Zunächst ist da der sehr nüchterne Umgang mit Bild, Farbgebung und Kamerabewegung auffällig. Der Film zeichnet sich durch langsamen Schnitt, lange Einstellungen und den mehrheitlichen Anteil von Dialogen aus. Große Teile des Inhalts werden allein durch den Dialog zwischen den Protagonisten vermittelt. Dies mag daran liegen, dass es sich um die Verfilmung eines Theaterstückes handelt, hat davon abgesehen aber den Effekt, dass jene

¹²² 1998 wurde Norman Jewison mit einem Academy Award für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

¹²³ Vgl.: Encore Australia. Peter Thompson Reviews. Agnes of God. (6.1.2003):

<<http://www.encoreaustralia.com.au/cgi-bin/synopsis.pl?id=P00002662&channel=Encore&file=pt>>.

¹²⁴ Chicago Sun Times. Robert Ebert: Agnes of God. (21.01.2003):

<http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1985/09/14002.html>.

¹²⁵ Siehe Anhang 6.1, S.79.

Szenen, in welchen tatsächlich gehandelt wird, eine besondere Akzentuierung erfahren. Solche Szenen sind vor allem jene, in welchen die Stigmata auftreten. Überdies lassen sich nun auch das Genre des Films und die damit verknüpften inhaltlichen Prädispositionen sehr deutlich herauschälen. Diese tragen, wie zu sehen sein wird, in wesentlichem Ausmaß zur Rezeption der Handlung bei.

3.2.1.1 Eine Detektivin und ihr „Fall“

„Agnes of God“ ist auf den ersten Blick eine kriminalistische Erzählung. Der narrative Aufbau des Filmes folgt weitgehend dem Stereotyp der Detektivgeschichte, ein Genre, das im englischen Sprachraum auch unter dem Begriff „mystery“ bekannt ist. Nicht nur weist diese Bezeichnung auf die alte Verbindung von Kriminal- und Schauerliteratur hin, auch wird „mystery“ heute vor allem für TV-Serien und Filme verwendet, die mit kriminalistischen, als auch mit übernatürlichen, mystischen Elementen besetzt sind.¹²⁶ Beide Elemente haben an Norman Jewisons Film Anteil. Zur Struktur der Detektivgeschichte ist zu sagen, dass sie einen sehr eng eingegrenzten, konventionalisierten Ablauf aufweist: Ihr Beginn ist in ausnahmslos jedem Fall durch ein Verbrechen gekennzeichnet. Gewöhnlich handelt es sich dabei um einen Mord.¹²⁷ Metaphorisch gesprochen ist das der Zeitpunkt, an dem sich der Vorhang öffnet: In „Agnes of God“ geschieht das mit dem Mord an dem Neugeborenen der Nonne Agnes. Auch wenn in manchen Narrationen dieses Topos der Mörder bereits mit der Tat vorgestellt wird, ist die eigentliche Hauptperson jene, welche die Investigationen im vorliegenden Kriminalfall durchführt: Hier ist das die Psychologin Dr. Martha Livingston. Sie ist die gewichtigste Identifikationsfigur des Films, ihr folgt die Narration. Sehr eindrucksvoll wird ihre Autorität etwa dann gekennzeichnet, wenn der Zuseher Einstellungen, wie das Insert einer Madonnenstatue in Segment 4, ein zweites Mal aus Martha Livingstons Perspektive zu sehen bekommt. Die erste Einstellung der Madonnenstatue gleicht einem fotografischen Stillleben. Ihre Akzentuierung erweckt einen ehrfurchterweckenden und geheimnisvollen Eindruck. Die spätere Darstellung der selben Objekte in Segment 12, welche, durch einen Blick angedeutet, aus Dr. Livingstons Perspektive erfolgt, lässt diesen Eindruck weichen. Die Statue wirkt nun durchaus weltlich, sie geht ihrer Akzentuierung verlustig und verliert damit den Anschein des Mystischen. Zahlreiche andere Einstellungen und Inserts, sie zeigen speziell Einrichtungsgegenstände oder das klösterliche Umfeld,

¹²⁶ Wohl bekanntestes Beispiel sind sicherlich die „X Files“ (1993-2002). Es gibt allerdings zahlreiche andere Serien und Filme, die unter diese Beschreibung fallen. So etwa die TV-Serien „Millenium“ (1996-1999) und „Profiler“ (1996-2000) oder der Film „Memento“ (2000). Vgl.: IMDB. Genre Browser. Mystery. (24.02.2003): <<http://us.imdb.com/Sections/Genres/Mystery/>>.

¹²⁷ Ausnahmen bilden einzig sogenannte Vorspiele, welchen dann allerdings oft eine besondere Rolle im späteren Verlauf der Geschichte zukommt. Zu einer aus der Literaturwissenschaft stammenden Definition der Genre Kriminal- und Detektivroman vgl.: Ott, 1991.

folgen jenen Darstellungsmodi.¹²⁸ Auch hier variiert deren Darbietung im Verlauf des Films. Auf die Implikationen, welche jene Variation und die zahlreichen Inserts unterschiedlicher religiöser Symbole, Reliquien und Kunstwerke beinhalten, wird später noch zurückzukommen sein. Zunächst kann gesagt werden, dass die Aufklärung des Mordfalls dem Wissenshorizont Dr. Livingstons folgt. Was die „Detektivin“ weiß, erfährt auch der Rezipient. Ihr folgt er in das Geschehen und in die fremde Welt des Klosters.

Erst wenn die Rollenverteilung genügend kenntlich gemacht ist und geklärt ist, worum es sich im vorliegenden Fall handelt, das heißt, weshalb ermittelt wird, beginnt die eigentliche Narration einer Detektivgeschichte: die Aufklärung des Mordes. Auch diese Beschreibung trifft auf „Agnes of God“ zu. In den ersten sechs Syntagmen werden Ort und Zeit des Verbrechens vorgestellt: das Kloster, die Tat selbst, angedeutet durch die blutigen Leintücher, die Schreie und blutbesudelte Hand von Agnes, sowie die Mutter Oberin, deren Rolle an dieser Stelle noch im Ungewissen liegt. Die Mörderin selbst wird im fünften Segment zum ersten Mal gezeigt und dann kurz darauf noch einmal etwa zeitgleich mit der von Jane Fonda gespielten Investigatorin Dr. Martha Livingston.¹²⁹ In den folgenden Syntagmen geht es nun einerseits darum, die Protagonistin Dr. Livingston ausführlicher vorzustellen, als andererseits auch darum, die Rollenverteilung und den geschehenen Mord erkenntlich zu machen: Livingston erhält einen Auftrag vom Gericht, in einer Zeitung liest man aus ihrem Blickwinkel von der Nonne Agnes: Sie gilt als Kindesmörderin. Nun kann die eigentliche Handlung des Films beginnen. Es ist bezeichnend, dass man in diese mit einer besonderen visuellen Geste eingeführt wird: Eine Kamerafahrt über die Klostermauern folgt Dr. Livingston in das Geschehen und zugleich in das Milieu, aus welchem der Film schöpft.¹³⁰

Das Milieu ist neben dem narrativen Gerüst der Geschichte ein weiterer Hinweis auf das Genre des Films. Gerade die Detektivgeschichte zeichnet sich dadurch aus, ihre Handlung in einem konstanten Milieu stattfinden zu lassen.¹³¹ Dieses ist im vorliegenden Fall das Kloster und, etwas weiter, gefasst die katholische Kirche insgesamt. Gerade dieses Milieu aber wird, wie noch zu erläutern sein wird, zugleich größtes Hindernis bei der Aufklärung des Falls sein. Davon abgesehen bemüht der Film einige der wohl gängigsten Stereotype des Genres. Als typische Szene kann beispielsweise der desillusionierte Polizist beim Verhör einer Prostituierten bezeichnet werden, wie dies in Segment 42 zu sehen ist. Ein ebenso klassischer Charakter aus dem Figurenbestand der Detektivgeschichte ist der genervte Richter, welcher

¹²⁸ Segmente 19 und 20 in welchen Livingston Vater Martineau besucht.

¹²⁹ Segment 8.

¹³⁰ Segment 11.

¹³¹ Es lassen sich zahlreiche Beispiele für dieses Prinzip angeben. In Wolfgang Murnaus „Komm, süßer Tod“ (2000) besteht das Milieu aus den Rettungsfahrern eines Einsatzzentrums, in den Columbo Fernsehfilmen (1971-2003) entspricht das Milieu beinahe ausschließlich dem Umfeld des Mörders selbst und sogar in Woody Allens Kriminalkomödie „Shadows and Fog“ (1992) lässt sich ein Milieu festmachen: ein Stadtviertel und dessen Einwohner. Wichtig an der Einschränkung auf ein bestimmtes Milieu ist, dass der Ort oder die Institution, in welcher die Geschichte spielt, ein fixes Register an Protagonisten vorsieht und damit den Rahmen möglicher Verdächtiger von vorneherein einschränkt.

in Segment 55 der Protagonistin trotz Bedenken und offiziellem Druck noch Zeit gibt, ihre Investigationen abzuschließen. Es ist gerade das Besondere an Norman Jewisons Film, dass es dennoch nicht zu einer befriedigenden Aufklärung des Kriminalfalles kommt. Der Zuseher weiß am Ende des Films nicht viel mehr als er schon zu dessen Beginn wusste: Der unbekannte Liebhaber Agnes', wichtige Details im Hergang der Tat und das genaue Motiv der Angeklagten bleiben weitgehend im Dunkeln. Das gerichtliche Urteil über Agnes wirkt, obwohl es den Intentionen der Protagonistinnen entspricht und Agnes für unschuldig erklärt, ebenso wenig befriedigend. Dies mag deshalb der Fall sein, weil es dem Urteil, welches der Zuseher sich über Agnes und ihr Verhalten macht, nicht notwendigerweise entspricht, denn die vermeintliche Unschuld Agnes' ist mit einer seltsamen Doppeldeutigkeit behaftet. – Ist Agnes tatsächlich die unschuldige Mörderin, für die sie ausgegeben wird?

3.2.1.2 Auf der Suche nach Schuld

Die Ungewissheit zwischen Schuld und Unschuld der Kindermörderin ist nicht nur eine Frage, die den Rezipienten des Filmes im Zusammenhang mit der Aufklärung des Mordfalls beschäftigen muss. Sie ist vielmehr ständige Konstante im Dialog der Protagonistinnen Miriam und Martha. Gerade mit Eröffnung dieser Frage aber wird das Genre der Kriminalgeschichte verlassen. Eine zweite und im Folgenden gewichtigere Ebene des Films tut sich an dieser Stelle auf, die Kriminalgeschichte wird zum religiösen Drama. Da ist noch einmal das Motiv der Mörderin: Agnes sagt, sie wollte das Kind Gott zurück geben, es habe sich um ein Missverständnis gehandelt.¹³² Dieses Geständnis löst die Rätsel, welche Agnes' Tat begleiten, aber keineswegs auf. Statt dessen eröffnet ihr Schuldbekenntnis ein Feld an Fragen, welches zugleich den eigentlichen Kern des Filmes ausmacht: Begleitet von Zweifeln an der Herkunft der Wundmale, die Agnes an Händen aufweist, steht nun zur Debatte, ob Agnes Heilige oder Verrückte sei, eine Debatte, in welche schon durch die Protagonistinnen Miriam und Martha eingeführt wird. Diese Frage, so kann vorweggenommen werden, wird nicht beantwortet. Im Motiv zur Tat liegt, wie weiterhin ersichtlich wird, die wohl gewichtigste Abweichung vom klassischen Topos der Detektivgeschichte. Lassen sich in herkömmlichen Kriminalgeschichten zwei Gruppen strukturell ähnlicher Tatmotive erkennen, nämlich Angst um eine gegenwärtige oder zukünftige Position oder Existenz und Rache für den Tod eines Verwandten, so steht bei „Agnes of God“ scheinbar nur Agnes religiöse Verwirrtheit als Motiv zu Verfügung.¹³³ Ganz im Gegenteil ist

¹³² Segment 57.

¹³³ Man kommt an dieser Stelle nicht umhin, darauf hinzuweisen, dass die „Detektivgeschichte“ nur eine von zwei traditionellen Spielarten der Kriminalerzählung darstellt. Die zweite Variante, die „Verbrechensgeschichte“, geht anders vor und versucht die Vorgeschichte zu einem Fall, die Psyche des Opfers, sowie die Umstände des Falles

nicht Agnes diejenige, deren Motiv jenem einer stereotypen Detektivgeschichte entspricht, sondern vielmehr die Detektivin selbst, die von einem nur allzu konventionellen Motiv geprägt ist: Dr. Martha Livingston hasst die Kirche, da ihre Schwester Marie in einem Konvent gestorben ist. Obwohl dieses Motiv keinen Zusammenhang mit dem tatsächlichen Kriminalfall aufweist, sondern vielmehr mit dessen Aufklärung zu tun hat, drückt sich hierin eine Wendung aus, die von nun an symptomatisch für den Film sein soll. Schuld und Unschuld aber auch Glaube und Ungläubigkeit können im Verlauf des Filmes nicht eindeutig zugewiesen werden. Gerade dies macht „Agnes of God“ aus, denn der Film entfaltet seine Wirkung vorrangig im Aufbau eben jener Oppositionspaare.

Es soll nun vorerst der erste dieser zwei Themenkomplexe genauer betrachtet werden: der Zwiespalt zwischen Schuld und Unschuld. Ein erster Schritt zum Aufbau jener Opposition liegt bereits in den Vorbedingungen zu Martha Livingstons Motivation, eine Investigation überhaupt durchzuführen, verborgen. Agnes wird, wenn sie der Psychologin vor dem Gerichtsgebäude entgegentritt, als junge, eher erschrocken wirkende Frau vorgeführt. Gleichzeitig scheint sich schon an dieser Stelle eine Art Band zwischen der von der Presse umringten Nonne und der Psychologin zu entspinnen. Angedeutet wird dies durch das plötzliche Alternieren der Einstellungen zwischen den Gesichtern beider Protagonistinnen.¹³⁴ Zu diesem Zeitpunkt kann der Rezipient bereits erahnen, dass Agnes Angeklagte in einem Mordfall ist. Da sie zugleich als Bezugspunkt neben Dr. Livingston angeboten wird, wirkt die nachfolgende Szene so, als solle Dr. Livingston Agnes entlasten. Die schon an dieser Stelle erfolgte Zuweisung zum Genre Detektivgeschichte lässt eine andere Schlussfolgerung gar nicht zu, denn andernfalls hätte eine kriminalistische Investigation keinen Inhalt. Der Auftrag, ein psychologisches Gutachten zu erstellen, muss für den Zuseher folglich wie ein dramaturgischer Vorwand wirken, die Hauptdarstellerin dazu zu bewegen, den Fall aufzuklären und Agnes' Unschuld zu beweisen. Eine derartige Disposition erklärt sich aber nicht nur aus den genrespezifischen Gewohnheiten der Zuseher. Auch das Verhalten der Protagonistin Martha Livingston trägt dazu bei, einen solchen Eindruck zu verhärten. Ihre Weigerung, den Fall zu übernehmen, ist an Agnes' vermeintlich sichere Schuld geknüpft. „She strangled a baby!“ ruft sie vorwurfsvoll aus und will die Verfolgung des Falls für obsolet erklären. Damit verwechselt sie jedoch selbst die der Entlastung dienende Investigation mit ihrer eigentlichen Aufgabe, ein psychologisches Profil zu erstellen. Im Verlauf der Narration wird Martha mehr und mehr in die Gefühlswelt Agnes' involviert. Sie geht schließlich so weit, Agnes zu sagen, dass sie

zu erklären. „Agnes of God“ steht demgemäß am Schnittpunkt von Detektiv- zu Verbrechen Geschichte, denn obwohl der Fall wie in einer typischen Detektivgeschichte behandelt wird, geht es vor allem darum, den Hergang der Tat und Agnes' psychologisches Befinden zu erklären. Die Trennung von Detektiv- und Verbrechen Geschichte wird zuweilen auch kritisiert: Edgar Marsch schreibt beiden Varianten nur unterschiedlichen Anteil an vier wesentlichen thematischen Mengen zu. Diese sind die innere und äußere Vorgeschichte des Falls, der Fall als solcher, Detektion und Lösung und letztendlich Gericht und Sühnung. Es ist leicht festzustellen, dass „Agnes of God“ auch jener Definition entspricht, da der Film an allen vier Mengen wesentlichen Anteil hat. Vgl.: Marsch, 1983. S.17.

¹³⁴ Segment 8.

sie liebe.¹³⁵ Spätestens dann wird deutlich, dass Marthas Anliegen nicht mehr nur die Aufgabe ist, die ihr vom Gericht zugewiesen wurde, sondern jene, die sie vom Zuseher von Anfang an zugeschrieben bekommt: Sie will Agnes helfen. In Segment 31 schließlich hat sich das Blatt vollends gewendet: Martha spricht sich nun gegen ihre Kollegen, den Staatsanwalt, die Verteidigung und den Richter aus. Während diese darauf abzielen, das Gerichtsverfahren abzukürzen, wohlweislich um dem Druck von Seiten der Kirche zu entgehen, betont Martha, dass es ihr um einen Menschen ginge. An dieser Stelle ist sie von der Unschuld Agnes' auch in kriminalistisch-rechtlichem Sinne überzeugt. Die Verdächtige ist nunmehr Oberin Miriam.

3.2.1.3 *Das verführte Kind*

Schuld und Unschuld erfahren auch in der Rolle der Agnes eine distinktive Behandlung. An vielfacher Stelle wird sie als unwissendes Kind gekennzeichnet. Ihre kindliche Einfachheit und unschuldige, religiöse Hingebung werden zunächst visuell vermittelt. Mehrmals ist sie beim Gebet zu sehen, ihr Gesichtsausdruck scheint fröhlich und verzückt.¹³⁶ Im Beichtstuhl spricht sie zuerst übertrieben leise und dann, weil der alte Pfarrer sie nicht verstehen kann, beichtet sie derart laut, dass jeder Anwesende sie hören könnte.¹³⁷ Sie schaukelt auf einer Kinderschaukel,¹³⁸ läuft in kindlichem Übermut die Treppe des Glockenturms hinauf, beginnt unter der Glocke zu singen und läuft mit den anderen Nonnen Schlittschuh.¹³⁹

In Segment 30 freilich erfährt die Darstellung ihres kindlichen Gemüts eine Brechung, denn jenes Segment variiert zwei Sequenzen. Einmal wird Agnes gezeigt, während sie schaukelt, beichtet oder Kühe melkt, dann hingegen Dr. Livingston, welche die polizeilichen Akten des Mordfalles durchgeht. Die darin enthaltenen Fotografien verweisen noch einmal auf die Tat, sie zeigen Blut und stellen nicht zuletzt aufgrund des skeptischen Blicks Marthas die Unschuld der Angeklagten in Frage. Nichtsdestoweniger werden die Zweifel an Agnes' Schuld eher größer, denn kleiner. Da ist zunächst noch einmal Agnes selbst: sie kann sich an die Tat nicht erinnern. Außerdem wurde sie nach der Geburt bewusstlos fortgetragen. Sie weiß zudem weder was Geschlechtsverkehr ist, noch scheint sie zu wissen, wie Kinder in die Welt kommen, abgesehen vom Glauben, Gott schicke diese mit Hilfe von Engeln auf die Erde. Noch größer werden die Argumente gegen eine Schuld in Oberin Miriam und Marthas Gesprächen. Sowohl Oberin Miriam als auch Martha Livingston beginnt im Verlauf des

¹³⁵ Segment 39.

¹³⁶ Segmente 28 und 44.

¹³⁷ Segment 30.

¹³⁸ Segment 54.

¹³⁹ Segmente 32 u. 54.

Filmes Agnes für unschuldig zu halten. Beide tun dies aber unter ganz und gar anderen Voraussetzungen. Während Oberin Miriam an eine Unschuld in nicht nur weltlich-psychologischem Sinne denkt, sondern vielmehr auf religiös-mystische Weise, denkt Martha zunächst an die psychologischen Hintergründe der Tat und folgert daraus, jemand anderes hätte das Kind töten können. Im Film werden also, wie damit sichtbar wird, mehrere Ebenen errichtet, auf welchen Schuld, Unschuld, Motiv und Tat diskutiert werden. Der Ungewissheit, welche in der Behandlung von Schuld und Unschuld liegt, kann daher auch von Seiten der Rezipienten auf vielerlei Art und Weise begegnet werden. Sowohl Martha als auch Miriam bieten hier mögliche Anhaltspunkte.

Schon nach dem ersten Gespräch zwischen Martha und Agnes wird implizit deutlich, dass Martha für die Nonne eintreten wird, immerhin spekuliert sie mit dem Gedanken, jemand anderes könnte das Kind getötet haben.¹⁴⁰ Das hat neben dem kindlich unschuldigen Verhalten Agnes' auch andere Gründe. Einige davon liegen in den Rätseln verborgen, welche die Schwangerschaft und die darauf folgende Tat begleiten. Zunächst ist sowohl Dr. Livingston als auch Oberin Miriam unerklärlich, wie ein Mann ins Kloster gekommen sein soll. Martha kann darüber hinaus nicht glauben, dass niemand von Agnes Schwangerschaft gewusst hat. Beiderlei Zweifel werden schließlich bestätigt. Von der Schwangerschaft etwa wussten sowohl Oberin Miriam als auch Schwester Marguerite. Das Milieu, in welchem die Tat begangen wurde, zeigt sich für kriminalistische Erhebungen ausgesprochen hinderlich. Verdächtig wird daher vorerst jener Mann, der am einfachsten zu den Nonnen gelangen konnte, der Pfarrer der Gemeinde: Vater Martineau. Martha spricht von Vergewaltigung und der Möglichkeit, dass eine andere Nonne, um einen Skandal zu verbergen, das Kind getötet haben könnte.¹⁴¹ Sie bietet damit eine rationale Erklärung für die zunächst mysteriös erscheinenden Vorkommnisse an. Der Priester muss aus dem Kreis der Fraglichen freilich bald ausscheiden, hohes Alter und Gebrechlichkeit schließen ihn als Verdächtigen aus. Zwar stehen für einen weiteren Verdacht ferner keine Personen mehr zu Verfügung, immerhin kann aber geklärt werden, auf welche Weise ein Unbekannter ins Kloster eindringen oder Agnes das Kloster verlassen konnte: durch den Geheimgang zwischen Kloster und Stall. All dies fügt sich den kausalen Erklärungsversuchen Martha Livingstons, selbst wenn damit noch nicht gesagt ist, woher Agnes vom Gang gewusst haben soll und nach wie vor kein Rückschluss auf den Mörder oder die Mörderin des Babys gezogen werden kann. Wichtig in diesem Zusammenhang ist vielmehr, dass die Aufklärung jener Umstände an die Hoffnung Marthas geknüpft ist, Agnes helfen zu können. Dank Agnes Geständnis erfährt man schließlich, wie es zur Schwangerschaft gekommen war: Die alte Nonne Marie Paul hatte Agnes den Geheimgang gezeigt. Dem nicht genug, war sie es, welche Agnes noch am

¹⁴⁰ Vgl.: Segment 18.

¹⁴¹ Was die Beschuldigung des Priesters betrifft vgl. Segmente 16 u. 18 bis 21. Spekulationen über andere Täter finden in Segmenten 18, 27, 48 u. 53 statt.

eigenen Totenbett dazu veranlasst hatte, in den Stall zu gehen, denn auch sie habe „ihn“, also den Unbekannten Vater von Agnes Kind, gesehen.¹⁴² Ein Teil jener diffusen Schuld, um welche der Film kreist, wird damit der alten Nonne Marie übertragen, sie muss als Verführerin erscheinen. Bereits in Segment 38 wird dargetan, dass Marie Paul mehr mit den Geschehnissen im Kloster zu tun haben könnte, als vorderhand erkennbar ist. Doch weshalb könnte Schwester Marie Agnes in den Stall geschickt haben? Worin läge der Sinn, einer anderen Nonne ein Kind zu wünschen? Spätestens an dieser Stelle wird die Frage nach der Motivation des Geschehens laut, denn mit Einführung der alten Marie Paul legt die Narration ihr bisher streng kausales Korsett ab. Die Motivationsstrukturen in „Agnes of God“ sind folglich komplexer als dies zunächst erscheinen mag. Als Detektivgeschichte ist der Film untrüglich kausaler Art, nun aber öffnet sich Spielraum für eine gänzlich andere Interpretation.

3.2.2 Hysterie und Heiliges

Sowohl für die Psychologin als auch für Oberin Miriam ist wie gesagt wurde Agnes in jeweils anderem Sinne unschuldig. Die durchbohrten Handflächen beziehungsweise Stigmata Agnes' werden für beide Interpretationsweisen zum Angelpunkt. Während eine der beiden Varianten einen strikt kausalen Zusammenhang der Geschehnisse voraussetzt, suspendiert die andere aber jene Kausalität, um einer religiös, mythischen Deutung Platz zu machen. Am vernehmlichsten wird letztere Auffassung in den Worten Miriams: „A miracle is an event without an explanation. If she is capable of putting a whole in her hand without benefit of a nail, why shouldn't she split a cell in her womb?“¹⁴³ Anstatt hysterischen Wahnsinn zu vermuten, was Dr. Livingstons Darstellung von Agnes' psychischem Zustand entspricht,¹⁴⁴ sieht Miriam in Agnes also eine Heilige, eine Peron, die derart mit Gott verbunden ist, dass es ihr gelingt ein Wunder zu vollbringen. Das Mysterium, dass von Beginn an um den Vater des Kindes Agnes' entsteht, wird insofern zugunsten einer religiösen Auslegung aufgeklärt: der Vater ist Gott selbst, wenn auch vorerst in einem übertragenen Sinne. Die Kausalität dessen, was im Kloster vor sich geht, wird aber nicht nur in Gestalt von Miriam und durch deren Worte in Frage gestellt. Es ist freilich gerade Agnes selbst, welche eine solche Interpretation erst zulässt. Sie selbst behauptet noch unter Hypnose, der Vater ihres Kindes sei Gott. An späterer Stelle wird sie behaupten, er sei ein singender Engel.¹⁴⁵ Mit Einführung dieser religiös mystischen Dimension in den Film beginnt

¹⁴² Segment 57.

¹⁴³ Segment 53.

¹⁴⁴ Segment 18.

¹⁴⁵ Im Gericht in Segment 59.

nunmehr eine finale Variante in der Motivation des filmischen Textes zu entstehen. Dieser gilt es nachzuspüren.

Agnes' Stigmata stellen, wie gesagt, den Angelpunkt in der Interpretation des Geschehens durch die beiden Protagonistinnen Martha Livingston und Miriam Ruth dar. In ihren Erklärungsversuchen, welche sie eingehend diskutieren, bieten sie zugleich auch Modelle einer Deutung für den Rezipienten des Films. Dies ist umso folgeschwerer, als an keiner Stelle des Films, die Stigmata für „echt“ oder „unecht“ befunden werden können. Findet die erste Erwähnung der Stigmata einzig durch einen Monolog Agnes' statt, welcher vorderhand nur wenig Anspruch auf das reale diegetische Geschehen beanspruchen darf,¹⁴⁶ so ist die erste Darstellung des selben Phänomens, nun in der Gestalt der blutenden Agnes, durch die Erzählperspektive Oberin Miriams gefiltert.¹⁴⁷ An dieser Stelle ist jedoch bereits bekannt, dass jene an die Göttlichkeit von Agnes' Kind glauben will. Schon zu Beginn der Untersuchungen Martha Livingstons verteidigt sie die Unschuld Agnes' mit den Worten: „She hasn't been touched except by god.“¹⁴⁸ Der Wahrheitsgehalt der Erzählung Miriams kann folglich angezweifelt werden. Aber auch jener Höhenpunkt, in welchem Agnes nun in der gegenwärtigen diegetischen Zeit und unter Anwesenheit Dr. Livingstons die Wundmale an Händen aufweist, kann nicht als Beweis der einen oder anderen Deutung angeführt werden. Die elliptische Behandlung des Geschehens lässt den Zuseher nicht erkennen, ob Agnes sich die Wundmale selbst zugefügt hat oder ob diese tatsächlich göttlichen, spontanen Ursprungs sind.¹⁴⁹ Eine eindeutige Zuweisung bleibt daher dem Rezipienten selbst überlassen. Nicht die Narration klärt auf, welchen Ursprungs Agnes' Male an Händen sind, der Zuseher selbst muss, geleitet von den Erzählstrategien des Films, entscheiden, welcher Variante er sich schlussendlich zuwendet. Da bisher vor allem von „Agnes of God“ als einer Detektivgeschichte die Rede war und der Film unter jenem Aspekt speziell kausalen Prinzipien folgt, scheint eine Sinngebung zugunsten eben jener kausalen Erklärungsgründe auszufallen. Dem ist aber nicht notwendigerweise so. Um dies zu erläutern bedarf es einer näheren Betrachtung jener Segmente, in welchen die Stigmata explizit thematisiert werden.

3.2.2.1 Vom Leid der Heiligen

Der einzige Ort im Film, an welchem Agnes' ein Wundmal erleidet, ohne dass die Narration durch eine Rückblende verdoppelt ist, die „Wahrheit“ der filmischen Realität demgemäß ungebrochen bleibt, findet am Ende des Filmes, an seinem Höhepunkt statt.

¹⁴⁶ Segment 17.

¹⁴⁷ Segment 26.

¹⁴⁸ Segment 18.

¹⁴⁹ Segment 57.

Dies ist zugleich die Stelle, in welcher es zur „Auflösung“ des Falles kommt, auch wenn eine solche als unzureichend wahrgenommen werden mag und weit davon entfernt ist, die mittlerweile entscheidenden Fragen des Filmes, also die Frage nach Heiligkeit oder Hysterie, aufzuklären. Immerhin gesteht Agnes und erzählt von der Nacht ihrer Empfängnis. An dieser Stelle erfolgt ein Schnitt von der im Stall liegenden Agnes auf die hypnotisierte Agnes im Dachboden des Klosters. Man sieht zuletzt nur ihr Gesicht, ihre Erzählung deutet nur an, dass sie von Geschlechtsverkehr spricht. Dann, am Dachboden, beide Hände hoch erhoben, blutet sie stark aus ihnen. Obwohl durch jenen Sprung nicht klar hervorgeht, woher die Wunden an den Händen rühren, muss aufgrund der weit erhobenen Arme eine Erklärung zunächst zugunsten eines mystisch, mythischen Verständnisses ausfallen. Vom rein visuellen Standpunkt aus scheint es unmöglich, dass Agnes' Verletzungen selbst verschuldet sind. Die Plötzlichkeit des Schnitts impliziert zunächst, dass diese auf übernatürliche Weise zustande gekommen sind. Allein die distanzierte Haltung der beiden Frauen Martha und Miriam, die bei ihr sind, lässt die Erwägung aufkommen, dass es doch eine rationale Erklärung geben könnte. Die Protagonistinnen gehen in keiner Weise auf die Ursache der Wunden von Agnes ein. Die Tatsache jener Ungereimtheit wird im Folgenden vielmehr von beiden Frauen ignoriert, eine eindeutige Zuordnung wird um so folgeschwerer verweigert. Agnes selbst ist die einzige, die sich zu den Stigmata äußert. Sie sieht die Wundmale als Strafe an, eine Strafe dafür, dass sie den Vater ihres Kindes verraten habe. Dr. Livingstons und der Oberin Bemühungen zielen, anstatt auf die Wunden selbst einzugehen, vielmehr auf eben jene Person ab. „Wer ist der Vater?“, lautet Marthas wiederholte Frage. Sie beschwört Agnes seinen Namen preiszugeben, um zu verhindern, dass anderen Frauen das Gleiche angetan wird. Noch immer ist Martha vom Gedanken überzeugt, dass Agnes vergewaltigt wurde. Als Agnes endlich antwortet, Gott sei der Vater, ist Dr. Livingston entsetzt. Obwohl Agnes nun bereits zum zweiten Mal unter Hypnose steht, obwohl sie sich nunmehr an die Nacht der Geburt wie auch der Empfängnis erinnern kann, trotz aller Vertrauensbezeugungen zu Martha, behauptet sie, Gott sei der Vater ihres Kindes. Agnes geht vielmehr so weit, diesen Gott anzuklagen: „I hate him for what he did to me!“, ruft sie verzweifelt aus. Worin liegt also der Fortschritt der psychologischen Arbeit, welche Martha Livingston geleistet hat? Nicht darin, Agnes als Hysterikerin zu entlarven, nicht darin, sie von ihrer Hysterie zu heilen, sondern ganz im Gegenteil besteht sie darin, Agnes die notwendigen Konsequenzen ziehen zu lassen. Agnes beharrt auf der Realitätskonstruktion, welche sie von Beginn an vertritt. Die Konsequenz, welche sie zieht, kommt darin zum Ausdruck, den Gott zu hassen, der ihr solches Leid zugefügt hat. Das Bild, welches das Ende jenes Segmentes markiert, erinnert an ein Vesperbild, das heißt an die Darstellung einer um ihren toten Sohn weinenden Madonna. Die Wut und Trauer Agnes' muss folglich der Trauer Marias, der Mutter Jesu gleichen, die im Sohn Gottes auch ihren eigenen Sohn verlor. Agnes

scheint an dieser Stelle mit Gott versöhnt, sie lächelt. Im Vergleich mit der heiligen Maria wird nun auch die Auffassung Agnes', es habe sich um ein Missverständnis, um einen Irrtum gehandelt, verständlich. Denn wie könnte sich Agnes, die sich für so unperfekt und unwürdig hält, mit einer Heiligen wie der Mutter Gottes gleichgesetzt fühlen?

Sowohl Leid als auch Opferbereitschaft und Selbstzweifel wurden an früherer Stelle bereits einmal thematisiert. Es ist das zweite Segment, in welchem die Stigmata vorgestellt werden.¹⁵⁰ Die Doppeldeutigkeit zwischen Hysterie und Heiligtum ruft hier aber eine besondere Analogie hervor, denn das Spiel zwischen beiden Erklärungsversuchen entsteht hier unter anderem in der Analogie, die zur realen Geschichte von Hysterie und christlicher Stigmatisierung entsteht. Die Historie der Stigmata ist freilich eine lange. Sie beginnt mit Franziskus von Assisi, dem Begründer des Franziskaner Ordens im 13ten Jahrhundert. Dieser soll nur wenige Jahre vor seinem Tod eben jene Wundmale aufgewiesen haben, welche auch Jesus am Kreuz erleiden musste. Seine Nähe zu und seine Bereitschaft mit Gott zu leiden ließ ihm, so die mythische Deutung, die Gnade zuteil werden. Gottes Schmerz tatsächlich mitzerleben.¹⁵¹ Seither werden Stigmata als äußere Zeichen von Heiligkeit betrachtet. Quer durch die folgenden Zeitalter gibt es nun Berichte ganz unterschiedlicher Fälle von Stigmatisierung. Stets gleichen die Wunden, die dabei auftreten, den Wundmalen Jesu' am Kreuz. Es zeigt sich nun, dass in jener historischen Betrachtung immer wieder gerade solche Menschen auffallen, die für einen besonderen Hang zu Selbstbestrafung, ja sogar Selbstverstümmelung bekannt waren. Es erscheint nicht verwunderlich, dass die meisten Fälle von Stigmata nachweislich falscher Natur, also sehr oft selbstverursachter Art waren. Die psychologische Erklärung hierfür lautete demgemäß Hysterie.¹⁵²

Einer der vielleicht bekanntesten Fälle ist die aus dem 15ten Jahrhundert stammende Heilige Maria Maddalena de' Piazzzi. Ihr Fall weist erstaunliche Parallelen zu jenem Agnes' auf. Auch Maria Maddalena war Stigmatikerin und auch ihre Geschichte beginnt schon im Alter von zehn Jahren. In diesem Alter soll sie sich bereits in Verstecke zurückgezogen haben, um sich dort selbst zu geißeln. Auch Agnes beginnt sehr jung, eine „Heilige“ zu sehen, nämlich, wie sie selbst sagt, mit zehn Jahren, sie versteckt sich wie Maria an geheimen Orten.¹⁵³ Maria Maddalena wollte zudem, genau wie Agnes, nicht essen. Sie soll alles, was nicht Brot und Wasser war, erbrochen haben.¹⁵⁴ Es gibt noch weitere Hinweise auf eine Ähnlichkeit zwischen Agnes und Maria Maddalena, etwa den Namen des Klosters: „Die

¹⁵⁰ Segment 26.

¹⁵¹ Vgl.: Nickell, 1993. S.219ff.

¹⁵² Nickells Buch „Looking for a Miracle“ (Nickell, 1993.) stellt nichts anderes dar, als den Versuch, Wundern nachzuspüren und diese wissenschaftlich zu entkräften. Nicht ganz unwesentlich dabei ist, dass viele dieser sogenannten Wunder gerade oft vom Vatikan und der katholischen Kirche nicht anerkannt wurden.

¹⁵³ In Segment 17 spricht Agnes davon mit zehn zum ersten Mal jene Stigmatikerin gesehen zu haben, die sie im Folgenden immer wieder als die „Lady“ bezeichnen wird. Das Versteck Agnes' wird in den Segmenten 32 und 33 vorgestellt: der Glockenturm. Dieses Versteck wird ihr bezeichnenderweise von Schwester Marie gezeigt.

¹⁵⁴ Vgl.: Nickell. 1993. S.227.

kleinen Schwestern von Marie Madeleine“. Die Verkleinerungsform erinnert zugleich an die kindlich-unschuldige Argumentation Agnes': Sie behauptet Angst zu haben, zu groß zu werden, um in den Himmel kommen zu können. Bezeichnend ist außerdem die erste Einstellung im zur Frage stehenden Segment. Agnes liegt mit dem Gesicht nach unten am Boden. Nicht nur kniet sie vor Gott, sie liegt vor ihm mit dem Gesicht im Schmutz, sie signalisiert absolute Unterwerfung. Sie geißelt sich in übertragenem Sinne. Bei alledem ist nun nicht wichtig, ob die beschriebene Analogie tatsächlich auf St. Maria Maddalena de Piazzi abzielt oder nicht, wichtig ist vielmehr der Vergleich, der sich zur realen Geschichte religiöser Hysterie auf tut. Dies umso mehr als gerade in dem Segment, von welchem hier die Rede ist, Oberin Miriam Agnes schildert, da diese aufgehört hatte zu essen. Agnes Gründe dies zu tun sind von ähnlicher Natur, wie jene Maria Maddalenas und aller anderen Stigmatiker auch: Sie will Gott nahe sein.

Es zeigt sich nun, dass auch im vorliegenden Segment die filmische Narration eher zugunsten einer mythischen Deutung ausfällt, diese aber aufgrund der Analogien, welche zu realen Fällen von Stigmatikern aufgebaut werden, gleichermaßen in Frage gestellt wird. Dies wird umso deutlicher, wenn gleich im nachfolgenden Segment Hysterie eine explizite Behandlung erfährt.¹⁵⁵ Martha reflektiert Miriams Erzählung und verweist dabei auf die Jahrhunderte alte Geschichte hysterischer Selbstverstümmelung: „It's done that for centuries.“, lautet ihre Antwort auf die Frage, ob Hysterie für so etwas wie Selbstverletzung verantwortlich sein könnte. Nun erst wird die Erzählung Miriams in Frage gestellt. Hierzu muss angemerkt werden, dass es bezeichnend für den diegetischen Realitätsanspruch der Erzählung eines Filmcharakters ist, wenn diese Erzählung nicht nur in Worten hervorgebracht wird, sondern in Ton und Bild, also in Form einer Rückblende stattfindet. Die ikonische Unmittelbarkeit des Bildes hat zur Folge, dass das Geschehen für (zumindest der filmischen Wirklichkeit entsprechend) wahr empfunden wird. Es zeigt sich damit, dass auch in diesem Segment der Zwiespalt in den Erklärungsmodalitäten nicht aufgelöst wird. Beide Protagonistinnen bieten eine Interpretation an, die auf andere Art und Weise hinterfragt und kritisiert werden kann. Dem Zuseher ist es möglich, zwischen beiden Varianten auszuwählen. Es bleibt ihm überlassen, Miriam oder Martha recht zu geben und damit entweder Heiligkeit oder Hysterie anzunehmen.

3.2.2.2 *Maria: Schwester, Mutter, Freundin und Heilige*

Es ist nicht ganz unbedeutend, dass ausgerechnet Schwester Marie in jenem Segment, in welchem Agnes zum ersten Mal die Stigmata erfährt, im Hintergrund lauscht. Immerhin ist

¹⁵⁵ Segment 27.

sie es, die Agnes später in den Stall schicken wird, damit sie dort ein Kind zeuge. Ihre Rolle kann folglich auf ebenso vielfältige Weise gedeutet werden. Es muss unwahrscheinlich erscheinen, dass gleich zwei Nonnen Hysterie anheim gefallen sind. Der Eindruck entsteht, dass Marie ebenso wie Agnes eine besondere Verbindung zu Gott haben oder eine solche zumindest wünschen. Dies legt der Film auf unterschiedliche Weise nahe und wird mehrmals implizit angedeutet. Zunächst behauptet Agnes, auch Marie habe den Engel gesehen. Damit bietet sie eine mythische Grundlage für Marias Bestrebung an, Agnes in den Stall geschickt zu haben. Marie war, wie vielfach angedeutet wird, zugleich Vertraute von Agnes. Sie hat ihr das Versteck am Glockenturm, ihren Lieblingsplatz, gezeigt. Die vorletzte Einstellung des Filmes zeigt Agnes eben dort. Wie in früheren Einstellungen schon flattern Tauben in den Turm, diesmal aber gelingt es Agnes mit seligem Lächeln eine der Tauben kurz in die Hände zu nehmen, bevor diese auffliegt und die Kamera ihr in einer letzten Einstellung folgen wird. Die vielfache Darstellung von Tauben im Film und jene besondere Akzentuierung am Ende des Films muss an die Worte aus dem Evangelium nach Johannes erinnern: „Und Johannes bezeugte und sprach: Ich sah dass der Geist herabfuhr wie eine Taube vom Himmel und blieb auf ihm (...) Auf wen du siehst den Geist herabfahren und auf ihm bleiben, der ist's, der mit dem heiligen Geist tauft.“¹⁵⁶ Es muss die Bedeutsamkeit des Geschehens steigern, dass Marie ausgerechnet in jener Nacht stirbt, in welcher Agnes das Kind empfängt. Nach mythischem Verständnis wird Agnes so zur Nachfolgerin der, wie sie selber sagt, Gott so sehr ergebenen Nonne Marie.¹⁵⁷ Mit filmischen Mitteln wird sie als Heilige gekennzeichnet. Rekurrenz des mythisch besetzten Namens Maria, visuelle Kennzeichnung von Agnes als Heilige und Ungereimtheiten im Geschehen, die erst mittels ihrer mythischen Deutung eine Bestimmung erfahren, lassen die Geschehnisse im Kloster als mehr denn bloße Zufälle erscheinen: Es scheint als drücke sich darin der Wille Gottes selbst aus.

Auch wenn nunmehr klar ist, dass die Narration mythisch gedeutet werden kann, worin genau besteht, betrachtet man die Motivationsstruktur der Geschichte, die Finalität einer mythischen Variante? Setzt man den eben genannten „Willen Gottes“ ein, so eröffnet sich eine Art moderne Theodizee. Der Zuseher müsste sich fragen, was für ein Gott das ist, der sein Kind von der eigenen Mutter noch als Baby töten lasse. Solchermaßen gearteter göttlicher Wille müsste als sinnlos und zumindest humanistischen Grundsätzen widerstrebend empfunden werden. Eine derartige Auffassung wird noch zu diskutieren sein. Die finale Motivation der Narration wird allerdings weniger in der Figur Agnes als in der eigentlichen Protagonistin Martha Livingston selbst erkennbar. Die Schlüsselszene zu dieser Auffassung enthält einmal mehr einen Verweis auf die Stigmata. Sie findet in jenem Segment statt, in welchem Agnes von ihrer toten Mutter und der „Lady“ mit den Jesuswunden erzählt. Agnes'

¹⁵⁶ Joh 1,32-33. Lutherbibel, 1985.

¹⁵⁷ Segment 31.

wirre Erzählung muss Dr. Livingston zunächst erbärmlich und verrückt erscheinen. Dem entspricht auch ihr Gesichtsausdruck, welcher vorrangig Mitleid ausdrückt. Gegen Ende des Segmentes, Agnes führt hier einen verzückt gehaltenen Monolog, ändert sich dieser Eindruck jedoch. Vorerst spricht Agnes von ihrer Mutter. Sie deutet bereits an dieser Stelle an, was später zur traurigen Gewissheit werden wird: Als Kind wurde sie von der Mutter misshandelt. Dann jedoch erzählt Agnes die Geschichte der engelsgleichen Frau, die sie schon, seit sie zehn Jahre alt war, sehe. Diese Frau blute aus den Händen, genau wie Jesus, aber mehr noch, als sie die Frau im Traum sieht, beginnt der Himmel selbst zu bluten. Agnes beschreibt nun ihre Unfähigkeit, das Blut aufzufangen, als sei es ihre Aufgabe, das Leid zu stillen. Sie ruft, sie wolle aufspringen, ihre Mutter jedoch halte sie mit Händen an ihren Beinen und hindere sie daran. Zum ersten Mal wird hier die Uneinigkeit zwischen Mutter und Engelsfrau hervorgebracht. Die tote Mutter, welche Agnes als Geist verfolgt, erscheint ein böser, fordernder Geist zu sein. Die heilige Frau hingegen drückt Hoffnung aus. Es zeigt sich, dass Agnes allegorisch den Kampf von Gut und Böse in sich ausgetragen fühlt. Dies wird um so erkenntlicher, wenn Agnes meint, ihre Mutter und die „Lady“ stritten sich um sie. Am Ende ihres Monologes, der inwendige Kampf zwischen Gut und Böse scheint ausgefochten, erklärt Agnes Martha, dass sie ihre Engelsfrau „Marie“ rufe. Auf die Verbindung des Namens Maria oder Marie mit einer mythisch-religiös aufgeladenen Isotopienebene des filmischen Textes wurde bereits hingewiesen. Nun ist entscheidend, dass auch die im Kloster gestorbene Schwester Marthas Marie hieß. Die Psychologin springt demgemäß erschrocken auf. Woher konnte Agnes von jener Schwester gewusst haben?

Wieder kann die Interpretation auf zwei Ebenen erfolgen. Die rational, kausale Erklärung müsste psychologisch ausfallen. Agnes Hysterie bestätigte sich dann in der allegorischen Art und Weise, in der sie Vergangenheit und Kindheit verarbeitet. Den Namen Marie hätte sie folglich unbewusst wiedergegeben, er bezeichnet immerhin die einzige Freundin, die Agnes je hatte: Schwester Marie Paul. Da die Protagonisten auf jene Interpretation in keiner Weise eingehen, kann sie an dieser Stelle zumindest als unbefriedigend abgetan werden. Eine mythisch-finale Version eröffnet sich freilich, wenn Agnes weiterspricht: „God loves you.“, ruft sie aus. Auch diesen Satz wird sie mehrmals wiederholen und schließlich etwas leiser direkt an Martha richten, um dessen Bedeutung dadurch zu steigern. Es macht den Eindruck, als spräche durch Agnes die Schwester Marthas und teilte ihr mit, dass Gott auch sie, auch Martha liebte, denn gerade die tote Schwester Marie ist der Grund für Marthas Ablehnung der Kirche. An späterer Stelle wird Dr. Livingston explizit darauf hinweisen: Sie sagt, sie hätte in Agnes' Gesang die Stimme ihrer Schwester vernommen.¹⁵⁸ Die Frage, ob Agnes eine Marie kennt, drückt Marthas Unsicherheit aus. Wenn sie dann weiter fragt, ob auch sie selbst eine Marie kennt, verweist sie darauf, dass Agnes tatsächlich mehr wissen könnte, als

¹⁵⁸ Segment 47.

Martha ihr zugestehen will. Martha macht den Eindruck als zweifle sie an der Rationalität der Ereignisse, als vermute sie tatsächlich die Stimme ihrer Schwester. Es ist bemerkenswert, dass auch in der Bibel die Rede von einem Geschwisterpaar namens „Marta“ und „Maria“ ist. Diese sind dort immerhin die Schwestern des Lazarus, jenes Toten, an welchem Jesus sein größtes Wunder vollbrachte, welchen er zu neuem Leben erweckte.¹⁵⁹ Auf ein solches Wunder scheint auch die filmische Martha in zumindest übertragenem Sinne zu hoffen, wenn sie in Agnes ihre Schwester Marie erkennen will. Die Isotopienebene, welche mit der in immer unterschiedlichem Zusammenhang stehenden Rekurrenz des Namens Maria entsteht, ist, wie damit ersichtlich wird, dem mythischen Erklärungsgrund der Geschehnisse zugetan.

Auch in dem eben untersuchten Segment muss jedoch sowohl die mythische als auch die kausal-rationale Ebene des Films in einer Frage, beziehungsweise Andeutung stecken bleiben. Eine der beiden Isotopien entsteht in der psychologisch, detektivischen Zugangsweise Marthas. Mit jenem Zugang können die entstandenen Rätsel und Eindrücke aber nicht aufgelöst werden. Doch auch die mythische Isotopienebene des Films führt zu keiner endgültigen Aufklärung. Obwohl sie die Leerstellen, welche die detektivische Behandlung des Geschehens hinterlässt, scheinbar zu füllen in der Lage ist, entfaltet gerade diese Isotopie sich durch sehr lose zusammenhängende semantische Bezüge. Vornehmlich entsteht sie anhand der Rekurrenz des Namens Maria und dessen religiös/mythischen Implikationen. Diese Rekurrenz wird, wie weiter oben festgestellt wurde, um die Analogie der Gestalt Agnes' zur biblischen Gestalt Marias erweitert. Selbst diese Analogie wird schließlich verdoppelt, wenn Martha in Agnes einen Ersatz für die verlorene Schwester Marie zu sehen beginnt. Zusätzlich verweisen zahlreiche Einstellungen und Inserts in Form von Statuen und Heiligenbildern auf die heilige Maria. Trotz dieser sich im Verlauf des Films steigernden Häufung bleibt auch eine mythische Deutung einzig bei Andeutungen, sie kann an keiner Stelle des Films als die einzig gültige Erklärung festgemacht werden. Insofern wird auch das Alternieren der Perspektiven in der Darstellung der eingangs erwähnten Marienstatue verständlich. Während die eine Perspektive eine überhöhte, mystische Impression erweckt, macht die andere einen weltlichen Eindruck. Es ist nicht unwesentlich, dass erstere kurz vor der Szene der Geburt Agnes' Kindes steht, während letztere den Beginn von Martha Livingstons Investigationen markiert. Die erste Perspektive verweist damit auf einen mythischen Charakter des Geschehens wie ihn etwa Miriam vermutet, letztere hingegen stellt die nüchterne, rationale Weltansicht Marthas dar. Am Ende des Films kann indessen auch Martha sich dem Wunsch, ein Wunder in Agnes zu sehen, nicht entziehen. Wenn sie am Ende des Filmes über Agnes sagt: „I wanna believe she is blessed. That she left a little part with me. That would be miracle enough, wouldn't it?“, schwingt Sehnsucht nach der

¹⁵⁹ Vgl.: Joh 11,1-32. Lutherbibel, 1985.

Wirklichkeit von Wundern in ihrer Stimme mit. Wen meint Martha mit jenem Satz, die verurteilte Agnes oder ihre verstorbene Schwester Marie? Die finale Motivation der Narration ergeht sich damit in der Sehnsucht nach Wundern und der Fähigkeit zu glauben. Eben jene Fähigkeit hatte Martha Livingston mit dem Tod ihrer Schwester verloren und in der Gestalt Agnes wiedergefunden. Die Plausibilität der sich darin ausdrückenden finalen Motivation bleibt allerdings allein dadurch bestehen, dass dem Zuseher möglich ist, zwischen beiden Varianten (der kausalen und der mythischen) hin und her zu springen. Beide Motivationen werden somit beansprucht, aber niemals aufgelöst. Es zeigt sich damit, dass „Agnes of God“ mit eben jener narrativen Struktur spielt, welche Matías Martínez die „Doppelte Welt“ nennt, und welche an dortiger Stelle als modernen Mythen inhärent betrachtet worden ist.¹⁶⁰

3.2.3 Die Hoffnung, ein Wunder

Es kann nicht ganz unbedeutend sein, dass eine Auflösung der Motivation in der Schwebelage bleibt. Das Spiel mit dem Kippen der Motivationsstruktur, mit dem Zwiespalt von detektivisch/rationaler Ermittlung und religiös-mythischer Verklärung führt im vorliegenden Fall hingegen zu einigen Weiterungen.

Erwähnt wurde bereits jenes Element des Filmes, welches am ehesten als eine moderne Theodizee bezeichnet werden könnte, also als Frage nach der Möglichkeit eines Gottes, der das Leid in der Welt zulässt, ja im vorliegenden Fall sogar verursacht. Eine traditionelle Begründung der Theodizee ist der freie Wille des Menschen: Nicht Gott sei dann der das Leid Verursachende, sondern der Mensch selbst, dem im freien Willen die Möglichkeit beschieden sei, sich auch falsch zu entscheiden.¹⁶¹ Im Film wird diese Frage freilich nur aufgeworfen, sie wird nicht beantwortet. Am Ende des Films ist dementsprechend nicht viel gewonnen. Eine äußere Veränderung der Dinge tritt nicht ein, denn selbst Agnes Leben wird sich nicht ändern, sie bleibt im Kloster. Das Kloster wird indessen schon zu Beginn des Films, wie aus der Analyse der autonomen Segmente hervorgeht, in Analogie zu einem Gefängnis abgebildet.¹⁶² Stetig wird mit dem Motiv des Eingesperrt-Seins, mit dem klösterlichen Leben als Gefangenschaft gespielt. Ihr Gegensatz, die moderne Welt wird ausgesperrt, sie wird in das klösterliche Leben nicht oder kaum eindringen.¹⁶³ Mit dem gerichtlichen Un-

¹⁶⁰ Vgl.: Kap. 2.1, S.22ff.

¹⁶¹ Jene Lehre geht auf Descartes zurück. Descartes geht davon aus, dass Gott, um eine vollkommene Welt zu erschaffen, dem Menschen den freien Willen geben musste. Seine Theodizee steht vor dem Hintergrund der Erkenntnistheorie und fragt vor allem danach, wie es möglich ist, dass der Mensch sich täusche und folglich die (göttliche) Wahrheit nicht immer erkenne. (vgl.: Störig, 1997. S.317.)

¹⁶² Segment 2.

¹⁶³ Am eindrucksvollsten wird dies in Segment 55, der Nonnenweihe, geschildert. Die mit richterlichem Bescheid herannahende Martha muss hier wie die Zerstörerinnen klösterlichen Idylls wirken.

schuldzeugnis für Agnes', welches sie nun gesetzlich an die Welt des Klosters bindet, scheint zunächst also nichts verloren. Doch das stimmt nicht ganz, denn auch wenn Agnes die klösterliche Welt liebt, geht damit zumindest der Wunsch von Martha Livingston verloren: Sie will Agnes die Möglichkeit zugestehen, zwischen der modernen und klösterlichen Welt zu wählen.¹⁶⁴ Agnes war eine solche Wahl bisher nie gegeben. Von der Mutter wurde sie von Schule und Gesellschaft ferngehalten. Nach dem Tod der Mutter kam sie ins Kloster. Noch die letzte Einstellung zeigt Agnes glücklich. Ihr muss das Urteil gleichgültig bleiben, denn ihre Welt ist das Kloster, eine andere kennt sie nicht. Die Unmöglichkeit und der damit verbundene Unwillen zu wählen wird am Ende des Film durch Agnes' juristische Verurteilung ergänzt. Marthas Kampf, der in der Unschuldbezeugung erfolgreich war, ist folglich gescheitert. Eine freie Wahl wird vollends unmöglich gemacht, die moderne Welt wird Agnes nie kennen lernen. Die eingangs gestellte Frage der Theodizee erfährt damit ihre wohl negativste Auslegung. Wenn der letzte Rest an freiem Willen verloren gegangen ist, dann muss dieser Gott ein grausamer sein oder aber er existiert nicht. Was bleibt, ist einzig der Wunsch nach einem Wunder, nach einer Offenbarung, einem Zeichen dieses Gottes, dass es ihn gibt und dass er trotz allem gnädig ist. Thematisiert werden hierbei folglich nicht mehr Schuld und Unschuld, sondern vielmehr die Möglichkeit, auch in einer modernen Welt noch zu glauben. Das Drama, welches sich im Film auftut, besteht daher nicht in der Verurteilung Agnes', sondern vielmehr darin, dass religiöser Glaube in der modernen Welt ungleich schwer geworden ist.

Der Wunsch zu glauben drückt sich unmittelbar in Oberin Miriam aus. Auch sie stammt aus der modernen Welt, hat dieser allerdings freiwillig entsagt. Sie ist demgemäß die erste, welche einen mythischen Grund hinter den Ereignissen artikuliert. Es zeigt sich, dass schließlich auch Martha, wenngleich auf subtilere Weise, dem selben Wunsch erliegt. Dennoch repräsentiert erstere der beiden die Welt des Glaubens, während letztere für die Wissenschaft einsteht. Wo bloßer Glaube aufhört und Wissenschaft einsetzt, dort erfährt der Film mehrmals eine Brechung. Diese wird zum ersten Mal in Agnes' Amnesie angedeutet. Für sie ist jene Welt, der das Baby entstammt, nicht real. Sie sagt sogar, sie könne an ein Baby nicht glauben.¹⁶⁵ Die wissenschaftliche, theoretische Welt Martha Livingstons erfährt sie als unreal. Gerade das Nebeneinander der kausalen wie mythisch-finalen Motivationen lässt Glaube und Wissenschaft im Folgenden als gleichberechtigt nebeneinander stehen. Hierin tut sich die Wirkung der doppelten Motiviertheit des Geschehens hervor. Schließlich gibt auch Martha zu, sie müsse an die Psychologie „glauben“, um das Vorgefallene als sinnvoll zu erfahren.¹⁶⁶ Martha wird damit zur Wegbereiterin einer Interpretation, die vor allem in der Philosophie Nietzsches anklingt: (Marthas Handhabung von) Wissenschaft wird

¹⁶⁴ Segment 33.

¹⁶⁵ Segment 16.

¹⁶⁶ Segment 53.

als moderne Form des Glaubens durchschaut, welche versucht, die Wirklichkeit nach ihren Vorstellungen zu berichtigen.¹⁶⁷ Marthas Versuch kann nichts anderes darstellen, als die Wirklichkeit zu korrigieren: Sie will aus Agnes eine Unschuldige machen, sie entlarvt ihre eigene Wissenschaft als eine Form zu glauben, wenn auch als deren moderne Variante.

Für beide, sowohl für Miriam als auch für Martha, stellt Agnes eine Seltenheit, ja ein Kuriosum dar. Das Urteil, sie im Kloster einzusperren, ist nur die letzte Konsequenz eines ungeschriebenen Gesetzes, welches in zahlreichen Einstellungen¹⁶⁸ bereits vorbereitet wird: Ein Mensch wie Agnes hätte in der modernen Welt keinen Platz. Sie ist die einzige, die dem Bild des modernen, theoretischen Menschen nicht mehr entspricht. Ein solcher hätte der Erkenntnis durch die Ratio zu folgen, nicht aber einem mythischen Gottesglauben. Selbst die Oberin Miriam entspricht noch dem modernen Bild des Menschen. Ihre bedingungslose Gläubigkeit ist eng an die so andere Agnes geknüpft und wird immer wieder durch sie selbst unterwandert. Auch sie versucht zunächst die Geschehnisse rational zu erklären, ihr Glaube bleibt ein Wunsch: „I want the chance to believe in a miracle.“ Noch einmal klingt hier Nietzsche an, der den theoretischen Menschen, als den im Dienste der Wissenschaft arbeitenden Menschen, dem Paradigma der Moderne zuordnet.¹⁶⁹ Die Ablehnung eben dieses Paradigmas wird Nietzsche dazu bringen zu sagen: „Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umschlossener Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ein.“¹⁷⁰ Agnes als archaische, mythische Gestalt gibt der Sehnsucht nach solch einer mythischen Einheit Ausdruck. Die moderne Welt freilich lässt solche Gestalten, als ihr nicht entsprechend, nicht mehr zu. Der einzige Ausblick, der bestehen bleibt, ist nicht mehr Agnes, es ist die veränderte Martha selbst. Die Psychologin hat erkannt, wie sehr sie Wunder in ihrem Leben wünscht, wie fragil das Standbein ihrer Wissenschaft alleine ist, um als glücklicher Mensch zu leben. In Deleuzes Interpretation von Nietzsches Philosophie klingt an, was die Gestalt Marthas in „Agnes of God“ leistet: „Häufig bedarf die Religion der Freigeister, um in veränderter, angepaßter Form zu überleben. Die Moral ist die Fortsetzung der Religion – aber mit anderen Mitteln; die Erkenntnis ist die Fortsetzung der Moral und Religion – aber mit

¹⁶⁷ Marthas Handhabung von Psychologie entspricht Nietzsches Auffassung von Wissenschaft, denn was sich für ihn in der Wissenschaft ausdrückt ist: „jener unerschütterliche Glaube, daß das Denken, an dem Leitfaden der Kausalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und daß das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *korrigieren* (kursiv im Orig., d. Verf.) imstande sei.“ (Nietzsche, 1976. S.128.)

¹⁶⁸ Dies sind etwa die zahlreichen Inserts, welche die moderne Welt von der klösterlichen separieren. Auch visuelle Oppositionen, wie sie durch Schnitte, wie jenem von Segment 21 auf Segment 22 oder die Szene im Aufzug vor Marthas Büro entstehen, (Segment 52) tragen zu eben jenem Eindruck bei.

¹⁶⁹ Nietzsche, 1976. S.147.

¹⁷⁰ Nietzsche, 1976. S.179. Vgl. auch: S.147f. Nietzsche freilich sieht im Christentum bereits einen der letzten Schritte in eben dieser für ihn negativen Entwicklung. Was er daher mit Mythos bezeichnet, lehnt sich vielmehr an der griechischen Mythologie an. Die Inbegriffe der Mythologie Nietzsches sind vielmehr Dionysos und Ariadne, die für die antidialektische Bejahung von Zufall und Leben stehen. Im Gegenteil drücken sich in Christentum Ressentiment und schlechtes Gewissen aus, Verneinung und Dialektik.

anderen Mitteln.“¹⁷¹ Mit den Mitteln der Erkenntnis und Moral versucht Martha Agnes zu retten. Im Film erfährt dies eine ambivalente Bewertung. Einerseits drückt sich darin die Künstlichkeit auch der modernen Welt aus, selbst die Psychologie wird als etwas entlarvt, woran man „glauben“ muss. Andererseits entsteht gerade darin die Hoffnung auf eine Welt, in welcher Wunder doch noch möglich sind. Fundiert wird folglich die Notwendigkeit, an Wunder überhaupt glauben zu können, beziehungsweise glauben zu dürfen. Es bleibt letztendlich dem Zuseher überlassen, ob er Martha den Erfolg ihres Unternehmens, Agnes zu retten, zugesteht oder verweigert. Es bleibt ihm ebenso überlassen zu entscheiden, ob er in Agnes eine mythische Gestalt sehen will oder aber, ob er sie der Hysterie überantwortet. Der Ausdruck, der bleibt, ist der Wunsch, dass auch die moderne Welt Wunder noch zulasse.

3.3 „Stigmata“

„Wenn im Frühling Bäume, Sträucher und die weiten Wiesen blühen und aus vollem Herzen duften und die Vögel aus vollen Hoden zwitschern und flöten, dann erhebt sich die Stimme der Einfältigen, und sie loben den Herrn, der alles gemacht hat, und sie sagen, daß es schön und erbaulich sei.“ - Hans Henny Jahn, „Der Fluß ohne Ufer“

„Stigmata“ ist ein Film jüngerer Datums, der so etwas wie eine Überraschung für seine Produzenten und die Filmemacher, Regisseur Rupert Wainwright und Drehbuchautor Tom Lazarus, darstellte. Obwohl die Kritiken zum Film durchweg schlecht waren¹⁷² und ihm schon im Vorfeld nur wenig Chancen eingeräumt wurden, schaffte der Film es, mehrere Wochen lang an oberster Stelle der Box Office Quoten zu stehen.¹⁷³ Aus einem von der Kritik als Action- und Horrorfilmverschnitt bewerteten Film wurde ein Publikumsmagnet. Gabriel Byrne, Patricia Arquette und Jonathan Pryce wurden dementsprechend als beliebteste Schauspieler für den Blockbuster Award nominiert.¹⁷⁴ Schon der Titel „Stigmata“ weist explizit auf das Thema des Films und zugleich noch einmal den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit hin. Umso interessanter ist, dass „Stigmata“ von der US-Amerikanischen, konservativen „Catholic

¹⁷¹ Deleuze, 1985. S.107.

¹⁷² Vgl.: Los Angeles Times. Turan, Kenneth. Movie Review: Stigmata. (20.2.2003): <<http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie990910-4.story>>, Moris, Wesley. Double Negative. (20.02.2003): < <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1999/09/10/WEEKEND5394.dtl>> u. Sight & Sound. Zacharek, Stephanie. Stigmata. (20.2.2003): <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/details.php?id=512>>.

¹⁷³ Vgl.: IMDB Movie/TV News. 13th September 1999. Movie Reviews: Box Office is Stigmata-lzed. (11.3.2003): <<http://us.imdb.com/SB?19990913#1>>.

¹⁷⁴ Ein interessantes Detail ist, dass Gabriel Byrne für seine Rolle als Vater Kiernan noch im gleichen Jahr für den Razzie Award als schlechtester Schauspieler nominiert wurde.

League“ als „Angriff auf die katholische Kirche“¹⁷⁵ bezeichnet wurde. Obwohl auch in diesem Film eine Frau zur Stigmatikerin wird, ist „Stigmata“ von gänzlich anderer Machart als dies „Agnes of God“ war. Bereits die Klassifikation als Horrorfilm und die scharfe Reaktion aus katholischen Kreisen deuten darauf hin, dass das Mythologem der Stigmata hier in gänzlich anderem Kontext steht als dies in „Agnes of God“ der Fall war. War bei „Agnes of God“ schon in der Kritik der Zweispalt in der Rezeptionsweise als entweder Kriminalgeschichte oder religiöses Drama erkenntlich, so ist bei „Stigmata“ die Diskrepanz zwischen einerseits der kritischen Rezeption des Films und andererseits seiner begeisterten Aufnahme von Seiten des Publikums auffällig. Die Zuordnung zum Genre Horror mit entweder negativem oder positivem Vorzeichen, lässt folglich die Frage aufkommen, inwiefern Genre und Mythologem der Stigmata einander in diesem Film bedingen, denn das selbe Mythologem, welches auch „Agnes of God“ zugrunde liegt, erfährt hier, folgt man der Kritik, eine scheinbar entgegengesetzte Bedeutung.

3.3.1 Die wahren Worte Jesu: das verlorene Evangelium

„Stigmata“ kann zurecht als visuelles Feuerwerk bezeichnet werden. Der überaus schnelle Schnitt und die vielen, dem diegetischen Raum nicht eindeutig zuordenbaren Inserts tragen nicht gerade zum Verständnis der filmischen Narration bei. Die Ästhetik des Films gleicht dadurch der für schnelle Musikvideos typischen Ausdrucksweise, was in vielen Segmenten noch durch die musikalische Untermalung des Filmes unterstützt wird.¹⁷⁶ Jenem eher Verwirrung verursachenden Eindruck wirken zahlreiche Wiederholungen vor allem symbolischer Natur entgegen. In jener Hinsicht könnte man sogar von Überdeterminiertheit sprechen, denn einige der Symbole, etwa die Taube, werden derart häufig und explizit angewandt, dass ihre stetige Wiederholung schließlich sogar übertrieben wirken muss. Im Zentrum der Wiederholungen und der eigentümlichen Verwendung symbolischer Bilder liegen freilich, worauf der Titel des Films bereits hinweist, die Stigmata: Die Protagonistin Frankie Paige erfährt die Wundmale Jesu.

Eine der Fragen, die der Film damit gleich zu Beginn aufwirft, ist jene nach den Ursachen der mythischen Geschehnisse, in welche Frankie Paige und ihr Begleiter, der Priester Andrew Kiernan, verstrickt werden. Weshalb erhält Frankie Paige die Stigmata? Ausgerechnet eine Ungläubige, eine bekennende Atheistin, eher esoterischen Neigungen

¹⁷⁵ Vgl.: Catholic League. Press Releases 1999. (20.2.2003): http://www.catholicleague.org/99press_releases/pr0399.htm#MGM%20BOMBS%20WITH%20%22STIGMATA%22, IMDB Movie/TV News. 10th September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002): <<http://us.imdb.com/SB?19990910#3>>. u. IMDB Movie/TV News. 3rd September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002): <<http://us.imdb.com/SB?19990903#5>>.

¹⁷⁶ Vgl.: Segment 8, aber auch Segment 37 u. 57.

zugetan,¹⁷⁷ deren Leben offensichtlich den Grundsätzen katholischer Moral widerstrebt,¹⁷⁸ erfährt die Wundmale, welche nach mythischem Weltbild einzig heiligen, mit Gott tief verbundenen Menschen zukommen. Dass Frankie in eben diesem Sinne als Stigmatikerin gar nicht in Frage käme, bekundet auch der Priester Andrew Kiernan. Er weist auf den offiziellen, katholischen Glauben hin und wiederholt, was wir dank mythischer Überlieferung zumindest schon erahnten: nur heilige, zutiefst religiöse Personen erfahren die Stigmata. Frankie muss als fragliche Person ausscheiden und ist dementsprechend eine Untersuchung gar nicht wert.¹⁷⁹ Der ohnehin skeptische Priester Kiernan wird Frankie erst dann Glauben schenken, wenn er einen Beweis ihres Leides erhält, wenn er mit eigenen Augen sieht, wie Frankie spontan und ohne rational erklärbare Ursache durch die Luft geschleudert wird, zu bluten beginnt und damit einhergehend Verwüstungen ungeahnten Ausmaßes anrichtet. Was mit Frankie geschieht, setzt die physikalischen Naturgesetze außer Kraft. Der Priester, der in seinem früheren Beruf organischer Chemiker, also Wissenschaftler war, kann erst nachdem er jene greifbaren, auch für den Rezipienten des Films sehr plastisch dargestellten Geschehnisse miterlebt hat, auf eine übernatürliche Kraft schließen. Damit sind bereits die wesentlichen Entwicklungen, welche die Protagonisten im Film durchlaufen, angesprochen. Zuerst ist hier jene Entwicklung zu nennen, welche die Protagonistin Frankie Paige durchläuft. Wird sie zu Beginn des noch als Inbegriff der Unfrömmigkeit vorgestellt, als repräsentierte sie eine Art personifiziertes Sakrileg, so weicht jene Darlegung im Verlaufe des Films, um Frankie in Analogie zu einer Heiligen, ja der Mutter Maria selbst abzubilden.¹⁸⁰ Kiernan, der in dieser Hinsicht als Priester einen Vorsprung genießen sollte, wird Frankie in seiner Entwicklung zum „Guten“ nachstehen. Der heilige Mann Almeida wird ihm sogar vorwerfen, im Gegensatz zu Frankie, an Gott zu zweifeln: „The messenger believes!“, ruft Almeida in Gestalt Frankies aus und bezieht sich damit auf deren mittlerweile festen Glauben. „You are full of doubt!“, fährt er schließlich fort und klagt Kiernan somit der Ungläubigkeit an.¹⁸¹ Eben jener zunächst scheinbar paradoxe Gegensatz wird zu einem der vorrangigen Themenkomplexe von „Stigmata“. Wie ist es möglich, dass gerade eine Atheistin zur Heiligen wird, ein Priester aber vielmehr als Zweifler bezeichnet wird?

Prostituierte

¹⁷⁷ Segment 33.

¹⁷⁸ Vgl.: Segmente 8 u. 10, sowie ferner Segmente 25, 33 u. 37.

¹⁷⁹ Segment 34.

¹⁸⁰ Segment 57.

¹⁸¹ Segment 68.

3.3.1.1 Vom Laster zur Tugend

Zunächst soll der Charakter der Frankie Paige eine nähere Betrachtung erfahren. Sie ist die Person, welche den Großteil der Handlung trägt. Indem vorrangig Frankie als Identifikationsfigur angeboten wird, folgt der Zuseher ihr durch das Leid der Stigmatisierung, von einem liederlichen Leben in ein gereinigtes, heiligeres Dasein. Jene Wandlung wird, wie in der Analyse der autonomen Segmente sichtbar wurde, auf verschiedene Art und Weise expliziert. Vorerst ist da der ungezwungene Lebenswandel Frankies, mit welchem sie eingangs vorgestellt wird. Ihr Leben ist alles andere als Monogam und stellt damit einen scharfen Kontrast zum gleichzeitig thematisierten Zölibat Kiernans dar.¹⁸² Frankie trinkt zudem viel Alkohol, sie raucht und scheint nur wenig Pflichtgefühl zu besitzen. Ihre Vorliebe zu rauchen, eine gerade in der US-Amerikanischen Gesellschaft verpönte Tätigkeit, wird sie später freilich ablegen.¹⁸³ All jene Segmente, in welchen Frankie in ihrer Heimatstadt Pittsburgh auftritt, sind zudem vorerst low key gesetzt. Die Lichtstimmung ist dort folglich düster, wirkt gedämpft und bedrohlich. Dies tritt umso deutlicher hervor, als mit Frankies Wandlung genau das Gegenteil eintreten wird: das Licht am Ende des Films ist beinahe übertrieben high key gesetzt. Weiße Flächen wirken nun ausgewaschen. Im letzten Segment, in welchem sie zu sehen ist, trägt Frankie statt dunkler Kleidung ein leuchtend weißes Bettlaken. Indem sie zusätzlich vor eine Heiligenstatue platziert wird und, der steinernen Figur gleich, mit einer Taube in ihrer Handfläche spielt, tritt sie nun vielmehr als Inbegriff des Heiligen auf.¹⁸⁴ Frankie wird zum modernen Analogon des heiligen Franziskus von Assisi, über welchen Kiernan zu berichten weiß, dass dieser, bevor er mit Gott in Berührung kam und die Stigmata erhielt, ein sündhaftes Leben geführt habe.¹⁸⁵ Ebenso verhält es sich mit Frankie selbst. Die Sünderin wird geläutert. Es zeigt sich dabei, dass der Film mit vornehmlich visuellen Symbolen spielt. Da sind zunächst die an vielfacher Stelle auftretenden Tauben, auf deren symbolische Bedeutung mehrfach auch explizit hingewiesen wird. Häufige Kamerafahrten und Schwenks zeigen das Symbol der Taube in einer Darstellung, die deutlich auf seine biblische Auslegung hinweist.¹⁸⁶ Auf die Protagonistin fährt in eben jenem biblischen Sinne der heilige Geist herab und vollzieht in ihr eine Veränderung, die allein durch die Analogie, welche durch die Stigmatisierung entsteht, jener des heiligen Franziskus von Assisi gleicht. Das gerade eben zitierte Ende des Films wird diesen Eindruck

¹⁸² Auf den Zölibat wird bereits zu Beginn in Segment 12 angespielt. Ein typischer Tag aus Frankies Leben wird kurz zuvor in den Segmenten 8 bis 10 vorgestellt.

¹⁸³ Segment 49.

¹⁸⁴ Segment 69.

¹⁸⁵ Segment 51.

¹⁸⁶ Zur biblischen Auslegung des Symbols der Taube nach Johannes (Joh 1,32-33. Lutherbibel, 1985.) siehe Kap. 3.2.3, S.64. Die Syntagmen, in welchen das Symbol des heiligen Geistes in Taubenform abgefilmt werden, sind die Segmente 3, 4 u. 46.

zusätzlich bestätigen.¹⁸⁷ Auf diese Weise scheint es, als würde Frankie zum Werkzeug Gottes, als leitete Gott selbst, indem er ihr die Stigmata zuteil werden lässt, jene Wandlung in Frankie ein. Die Protagonistin gleicht darin zunächst der biblischen Maria Magdalena, welche durch Jesus von „sieben Geistern“ befreit wurde und dann ein Leben in Einklang mit Jesus und Gott führte. Magdalena ist auch die erste Person, welcher sich der wiederauferstandene Jesus zeigen wird.¹⁸⁸ Frankie wiederum wird die erste sein, welche Jesus „wahre“ Worte durch den Mönch Almeida hört. Darauf wird zurückzukommen sein. Vielmehr noch als an Maria Magdalena erinnert Frankie Paiges Wandlung freilich an die Apostelgeschichte und an Saulus, der zum Paulus wurde. Über ihn wird Gott in der Bibel sagen: „(...) denn dieser ist mein auserwähltes Werkzeug, dass er meinen Namen trage vor Heiden und vor Könige und vor das Volk Israel. Ich will ihm zeigen, wie viel er leiden muss um meines Namens willen.“¹⁸⁹ Die Leiden des Saulus, der zum Paulus wurde, entsprechen den Leiden von Frankie Paige. Ihr kommt zwar kein missionarischer Auftrag in dem Sinne zu, wie er der biblischen Paulus Gestalt zuteil wurde, doch zeigt sich, dass gerade Kiernans Veränderung einzig dank Frankie stattfindet. Insofern wird auch ihr die Aufgabe einer Bekehrung zuteil. Diese steht selbstredend nicht im Einklang mit der katholischen Kirche, denn einen Priester bekehren zu können, setzt voraus, dass jener Priester den falschen Glauben hat, dass die Grundsätze, denen er folgt, nicht dem entsprechen, was Gott von ihm verlangt.

Frankie wird indessen nicht nur als Stigmatikerin und in Analogie zu Franziskus von Assisi vorgestellt. Die nicht-diegetischen Inserts, welche eine der letzten Stigmatisierungen begleiten,¹⁹⁰ verweisen zusätzlich auf eine Pietà, insbesondere auf jene, welche zu Beginn des Films von Kiernan untersucht wird. Mit der Rekurrenz dieses Motivs ist im Film ein ganzer Erzählstrang verknüpft. Eine Pietà stellt, wie bereits an anderer Stelle gesagt wurde, die um ihr Kind weinende, biblische Mutter Maria dar. Auch Frankie glaubt zu Beginn des Films ein Kind zu bekommen. Selbst wenn bis zu dessen Ende nicht geklärt ist, ob sie sich eine Schwangerschaft nur einbildete oder nicht, mit Eintreten der Stigmata wird deutlich, dass sie nicht oder nicht mehr schwanger ist. Die Schlüsselszene zu jenem Geschehen ist Segment 25. Frankie beobachtet darin eine unbekannte Frau, die ihr Neugeborenes auf die Straße fallen lässt. Wieder wird gerade in jener Szene sehr stark mit visuellen Symbolen gearbeitet. Da ist zunächst der Kontrast zwischen Rot und Blau, welcher sowohl in jenen Bildern, welche Frankie zeigen, als auch in jenen, welche die Unbekannte und ihr Kind darstellen, hervortritt. Die Wiederholung jener auffallenden Farbgebung wirkt letztlich als symbolische Spiegelung: zwischen der ihr Kind mordenden Frau und Frankie Paige entsteht eine visuelle

¹⁸⁷ Segment 69.

¹⁸⁸ Mk. 16,11. Lutherbibel, 1985.

¹⁸⁹ Apg. 14,20. Lutherbibel, 1985.

¹⁹⁰ Segment 57.

Analogie. Verstärkt wird eine solche noch durch die offensichtliche Ähnlichkeit, die zwischen den beiden Frauen besteht. Unmittelbare Auswirkung dieser Szene ist zunächst der Schock der Protagonistin selbst. Es muss hier vorerst so scheinen, als würde Frankie ihren Verstand verlieren, die fremde Frau entpuppt sich am Ende des Segments als Einbildung. Gleichzeitig wird damit die Veränderung, die mit Frankie vor sich gehen wird, eingeläutet. Bereits im nächsten Segment wird sie ein weiteres Mal ein Stigma erfahren und sich daraufhin mit den möglichen Ursachen ihrer vermeintlichen Krankheit beschäftigen.¹⁹¹ Frankies Erklärungsversuche fallen dabei sehr schnell einem mythischen Verständnis der Dinge zu. Sie beginnt an Gott zu glauben. Nach jenem Verständnis erfährt nun auch die unbekannte Frau als Alter Ego Frankies eine weitere Bedeutung. Die Analogie zwischen der namenlosen Kindesmörderin und der Protagonistin verweist nun auf Frankies eigenen Wunsch, ein Kind zu bekommen. Im Zusammenhang mit den Stigmata kann das Geschehen folglich allegorisch ausgelegt werden: Frankie hat ihr Kind aufgrund der Stigmata verloren. Weiterer Hinweis darauf ist ein Insert, welches auch kurz vor ihrer ersten Stigmatisierung gezeigt wird: Sie greift unter Wasser nach ihrem Bauchnabel. Wenn diese Einstellung zum ersten Mal gezeigt wird, hört man aus dem Off noch die Diskussion über Schwangerschaft, welche Frankie mit ihrer Freundin Donna geführt hatte. Da Frankie zudem in Analogie zu einer Pietà abgebildet wird, muss auch dem Kind eine allegorische Bedeutung zukommen. Jesus ist für die Menschheit, um die Menschheit von ihren Sünden zu erlösen, gestorben. Frankie muss seine Leiden ertragen, um erst an Gott glauben zu können: mehr noch, sie wird sogar die Leiden der Mutter Jesu erfahren. Auch sie verliert ihr Kind für Gott, beziehungsweise für ihren Glauben an Gott. Erst indem sie eine Veränderung zum „wahren“ Glauben vollzieht, entgeht sie jenem Schicksal, dass ihr in der „eingebildeten“ Kindermörderin vorgespiegelt wird. In der latenten Liebesbeziehung zu Kiernan wird vielmehr angedeutet, dass sie erst jetzt, also am Ende des Films, „bereit“ sei, ein Kind zu haben. Immerhin wird Kiernan gerade zu Füßen jener Pietà, als welche auch Frankie dargestellt wird, die „wahren“ Worte Jesu und damit den „wahren“ Glauben finden. Dass Frankie zu Beginn des Filmes dazu noch nicht bereit ist, wird von ihrer Freundin Donna ausgesprochen.¹⁹² Auf die neue, gläubige und gute Frankie trifft Donnas Tadel freilich nicht mehr zu. - Was aber ist dieser „wahre“ Glaube, den die Protagonisten, allen voran Frankie, am Ende ihres Leidenswegs erkannt zu haben scheinen? Auch auf diese Frage gibt der Film eine Antwort. Sie wird vorrangig in der Gestalt des Priesters Kiernan thematisiert.

¹⁹¹ Segment 36.

¹⁹² Vgl. vor allem Segment 10, sowie ferner 15.

3.3.1.2 *Der entzweite Priester und die „wahre“ Kirche*

Es ist weniger Frankie als Andrew Kiernan, der im Mittelpunkt einer der wichtigsten Oppositionen des Films steht: der Entzweiung von Wissenschaft und Glaube. Es ist bezeichnend, dass gerade der Priester als Wissenschaftler gezeigt wird, noch dazu als solcher, der Wunder rational zu erklären versucht. Bereits im Vorspiel zur eigentlichen Handlung des Films wird auf die ambivalente Rolle Kiernans hingewiesen. Seine forschende Tätigkeit steht in scharfem Kontrast zu den ehrfürchtigen Gebeten der Kirchengemeinde von Belo Quinto. Wieder greift der Regisseur Rupert Wainwright auf vorrangig visuelle, filmische Mittel zurück, um die Opposition, die dabei entsteht, zu unterstreichen. Die Fotografien, welche Kiernan macht, sind mit Inserts auf Weiß unterlegt, der Blitz des Fotoapparates ist übertrieben laut. Selbst die Bildfrequenz wird im Verlauf des Fotografierens leicht gesteigert. Kiernan wird damit als eindeutig störender Faktor gekennzeichnet. Der Stille des Gebets steht Kiernans laute Wissenschaft krass entgegen. Dass seine Tätigkeit als Gotteslästerung empfunden wird, findet in den Gesichtern der in der Kirche anwesenden Personen seinen Ausdruck. Sie bekreuzigen sich bereits, als er das erste Foto schießt.¹⁹³ Dieselbe Art der Darstellung wird später wiederholt, wenn Kiernan Frankie untersucht und die seltsamen Zeichen in ihrem Apartment fotografiert.¹⁹⁴ Hier wird besonders deutlich wie sehr seine Haltung jener eines wahrhaft Gläubigen entgegengesetzt ist. Wenn er Frankie fotografiert, vertreibt er damit noch einmal eine Taube, welche sich diesmal von Frankie füttern lässt. Da die Taube an dieser Stelle ein bereits deutlich mythisch aufgeladenes Symbol ist, drückt sich darin aus, wie sehr Kiernans Verhalten dem widerstrebt, was im Film als der Geist des Heiligen gekennzeichneten wird. Was im Film unter Glaube und Heiligkeit firmiert, soll hier diskutiert werden.

Es ist nicht nur die Person Andrew Kiernans, deren Verhalten in Opposition zu dem im Film „wahren“ christlichen Glauben steht. Ganz im Gegenteil drängt gerade Kiernan, ähnlich Frankie, auf eine Veränderung. Er deutet an, mit seinem Beruf unzufrieden zu sein. Vor seinem Freund, dem Jesuiten Gianni Delmonico, wird er sich dahingehend äußern. Er zweifelt am Sinn dessen, was er macht.¹⁹⁵ Erstes Zeichen dafür ist, dass er entgegen den Anweisungen seines Vorgesetzten Kardinal Houseman die Pietà, welche in den ersten Segmenten des Films gezeigt wird, in Belo Quinto lässt. Sie schien ihm als Pfeiler des Glaubens der Menschen und er entschloss sich diesen zu respektieren, wird er dem Kardinal entgegen.¹⁹⁶ Ganz anders die offiziellen Stellen der Kirche: Houseman ist verärgert, für ihn hat einzig die Institution Kirche der Pfeiler der Menschen zu sein. Im selben

¹⁹³ Segmente 3 und 4.

¹⁹⁴ Segment 48.

¹⁹⁵ Segment 23.

¹⁹⁶ Segment 14.

Segment noch wird der zynische Umgang der Kirche mit dem Glauben an Wunder zur Gänze deutlich gemacht. Dieser zeigt sich etwa im verächtlichen Ton Housemans oder der systematischen Art und Weise, wie mit sogenannten Wundern umgegangen wird: eine Weltkarte markiert, Tatorten gleich, die Orte an denen Wunderhaftes berichtet wurde. Kiernan selbst, wissenschaftlicher Untersucher in der Art eines Inquisitors, steht als Inbegriff für jenen Zynismus. In seiner Unzufriedenheit mit dieser Rolle geht er indessen sogar so weit, Kritik an der Institut des Vatikans zu äußern. „Nothing ever leaves this place“, ruft er in der Bibliothek voll Unmut aus und bezieht sich auf die zahlreichen peinlich gehüteten Geheimnisse des Vatikans. Bereits an dieser, im Film frühen Stelle wird damit impliziert, dass die katholische Kirche etwas vor der Welt (und den Rezipienten) verberge. Im Film ist dies, wie später noch besprochen wird, das Evangelium des heiligen Thomas. Der Katholizismus wird nun weiter als hochgradig institutionell, als mächtiger bürokratischer Apparat gekennzeichnet. Beinahe alle Segmente, die im Vatikan spielen, verweisen auf den hoch offiziösen Charakter, der dort vorherrscht. Im weiteren Verlauf wird sich zeigen, dass die Interessen jenes Apparates weniger dem Glauben der Menschen gelten als dem Erhalt der eigenen Macht. Kardinal Houseman steht für diese wenig spirituelle Politik. „You will not destroy my church!“, schleudert er am Ende des Films Frankie an den Kopf und spricht damit aus, wo der eigentliche Machtkampf im Film stattfindet: Zwischen den im Film als reaktionär gekennzeichneten Mächten der Kirche und den Kräften des „wahren“ Glaubens an Jesus. Kiernan selbst scheint dem institutionellen Glauben letztendlich zu entsagen, er wendet sich seiner Liebe Frankie zu. Houseman hingegen bleibt der katholischen Kirche verbunden, er und „seine“ Kirche sind, wie aus den letzten Segmenten hervorgeht, die eigentlichen Verlierer des Gefechts.¹⁹⁷

Deutlich wird, dass im Film „Stigmata“ ein Kampf zwischen guten und schlechten Kräften ausgetragen wird. Das Schlechte freilich wurde bereits als die Institution der katholischen Kirche benannt. Folglich muss nun darauf eingegangen werden, worin das „Gute“ im Film bestehe. Es wurde bisher oft vom „wahren“ Glauben und den „wahren“ Worten Jesu gesprochen. Jene werden im Film explizit ausgesprochen. Schon zu Beginn des Films wird in der Handschrift Almeidas vorgestellt, was später eine eingehende Behandlung erfahren wird. Die Worte, welche man in jener ersten Einstellung lesen kann, werden im Verlauf des Filmes durch Frankie und den bärtigen Petrocelli, einen Freund Giannis, ergänzt: „*The kingdom of god is inside you and all about you. It is not within buildings of wood or stone. Split a piece of wood and you will find me. Look beneath a stone and I'll be there.*“¹⁹⁸ Sowohl Kiernans als auch Frankies spirituelle Wandlungen kreisen um eben jene Worte. In der diegetischen Wirklichkeit handelt es sich dabei um das verlorene Evangelium des heiligen

¹⁹⁷ Vgl.: Segmente 67 u. 68.

¹⁹⁸ Segmente 1, 34, 52, 66, 72.

Thomas. Dessen Übersetzer, es sind eben Gianni, Petrocelli und der Mönch Almeida, mutmaßen, dass es sich dabei um die Worte Jesu selbst handelt, um jene Worte, die er während des letzten Abendmahls als Anweisung an seine Apostel weitergab. Ihre immanente Botschaft richtet sich freilich gegen einen institutionellen Glauben, wie er von der katholischen Kirche vertreten wird. Ganz im Gegenteil besagt das verlorene Evangelium, dass es keine Vermittlung braucht, um Gott zu erkennen, denn, wie dort geschrieben steht, sei Gott in dir, also in jedem Einzelnen und nicht in Gebäuden aus Holz oder Stein. Dieser sehr individuelle Zugang zum Glauben muss der katholischen Kirche widerstreben, weil sie ihrer Funktion als dogmatisch-transzendente Diskursordnung zwischen Gott und den Gläubigen enthoben wird. Die Funktion der Schriftrolle, welche gerade von Frankie während ihrer stigmatischen Anfälle immer wieder rezitiert wird, ist folglich kontrapräsent, sie richtet sich gegen die existierende Ordnung. Houseman, der damit einhergehend einen Machtverlust konstatiert, wendet sich demgemäß gegen die Übersetzung des Evangeliums: Die widerspenstigen Übersetzer Almeida und Petrocelli werden exkommuniziert und verbannt. Der Dritte im Bunde, Gianni, fristet sein Leben als mundtoter Priester, der im Vatikan so gut bewacht wird wie das heilige Evangelium selbst.¹⁹⁹ Frankie, welche die Worte Jesu auf übernatürliche Weise immer wieder von sich gibt, wird Houseman letztendlich zu ermorden versuchen. Um „seine“ Kirche zu retten, begeht er gar die Sünde, eine Frau erwürgen zu wollen. Frankie ist aber auch in einem anderen Sinne eine Gefahr, denn sie ist mächtig genug, Kiernan verführen zu können. Hier zeigt sich, dass in den Worten des verlorenen Evangeliums die Institution Kirche nun gerade dadurch Kritik erfährt, dass deren Grundsätze in Frage gestellt werden. Allen voran ist das der Zölibat. Frankie wird als sexuelle Versuchung zum Inbegriff des „neuen“ Glaubens.

Es wird schnell deutlich, dass zwischen Kiernan und Frankie eine zunächst unterschwellige Liebe entbrennt. Frankie kann ihren Gefühlen freien Lauf lassen. Sie wird versuchen, Kiernan zu verführen und diesen, wenn er sich aufgrund seines Keuschheitsschwurs verweigert, in einem Anfall durch die Luft schleudern, seinen Glauben lästern und anzweifeln: „How is your faith these days? This is what you fucking call god?“ Die Priestertracht Kiernans nennt Frankie in der Folge „Uniform“ und verweist damit auf die Künstlichkeit der Rolle, die ihm von der Kirche zugewiesen wird.²⁰⁰ Auch Kiernan bekennt sich freilich zu seinen menschlichen Gefühlen: „I struggle with it.“, sagt er über den Zölibat: „I'm human.“ Die entscheidende Veränderung wird schließlich eingeläutet, wenn Kiernan in Segment 68 Frankie aus einem brennenden Raum im Kloster zu retten versucht. In der Stimme Almeidas fragt Frankie hier noch einmal nach den Zweifeln Kiernans. Indem dieser durch die lodernden Flammen auf Frankie zugeht, bezeugt er, dass er nunmehr glaubt, nicht

¹⁹⁹ Vgl.: Segmente 23, 52, 54, 56.

²⁰⁰ Segment 57.

als Priester, sondern als Mensch. Als Mensch freilich ist ihm auch die Liebe gestattet. Damit hat er den „wahren“ Glauben, welcher in der doppelten Gestalt Frankie/Almeida repräsentiert wird, gefunden. Gleich im folgenden Segment kann der Priester zu Frankie daher sagen: „Stay with me“ und damit seine Liebe zu ihr bekunden. Es ist bezeichnend, dass Kiernan, wenn er kurz danach noch einmal gezeigt wird, nicht mehr als Priester gekleidet ist. Er wird zum neuen Boten des verlorenen Evangeliums, welches er in der Kirche vor der Pietà in Belo Quinto finden wird. Im Film verbleibt an dieser Stelle nur noch der Verweis auf die Realität der Schriftrollen des St. Thomas Evangeliums. Die Zeilen, welche den Film beschließen, wenden sich noch einmal explizit gegen die katholische Kirche: der Vatikan würde das Evangelium nicht anerkennen, lautet der letzte Satz der Schrift im Nachspann. Die kontrapräsente Funktion des im Film vorgetragenen Mythos wird damit entgültig dargetan. Die bestehende, „katholische“ Ordnung wird kritisiert und erfährt eine negative Bewertung. Der Rekurs auf eine noch ältere Überlieferung als jene, auf die sich die kirchliche Autorität stützt, hat zur Folge, dass die nunmehr neue Lehre als „echter“ und „gültiger“ empfunden wird. Ihr Inhalt kommt freilich zugleich moderneren Äußerungen von Spiritualität zugute. Gerade der US-Amerikanischen Vielfalt an zum Teil sehr unterschiedlichen christlichen Kirchen muss eine derart persönliche Auslegung der biblischen Worte zugunsten kommen: Es macht keinen Unterschied, in welche Kirche man geht, der „wahre“ Glaube kommt von Innen: „God is within you.“

3.3.2 Besessenheit und ihre filmischen Symptome

Eingangs des letzten Kapitels wurde die Frage gestellt, was die Ursachen für Frankies Stigmata sind. Bisher schien es so, als läge jenen eine strikt finale Motivation zugrunde, welche eben darauf abzielte, die bestehende religiöse, beziehungsweise katholische Ordnung mittels eines kontrapräsenten Mythos zu unterwandern. Es ist auffällig, dass die einzelnen Elemente oder Geschehnisse der Geschichte dennoch sehr rational eines aus dem anderen folgen, dass die Abfolge der Narration also weitgehend dem kausalen Nexus unterliegt. Die Ambivalenz, die hiermit entsteht, bedarf einer Erläuterung.

3.3.2.1 Die vorgebaute Welt

Bereits das plastischen, realistischen Darstellung, dass im weiteren Verlauf des Films kaum noch Zweifel an einem mythischen, übernatürlichen Grund für die Geschehnisse aufkommen. Bezeichnend ist, dass ein eben solcher übernatürlicher Grund explizit angeführt

wird, die Geschehnisse aber dennoch kausal aufeinander folgen. Die Ursache, von welcher hier die Rede ist, liegt in der Gestalt Almeidas verborgen. Es zeigt sich, dass Frankie nicht von Gott geleitet wird, wie vorerst angenommen werden kann, sondern vielmehr vom Geist des heiligen Almeida besessen ist, und zwar nicht im übertragenen, sondern im tatsächlichen Sinne des Wortes. Die Abfolge und Darstellung jener Besessenheit folgen dabei, wie in der Analyse der autonomen Segmente vielfach bemerkt worden ist, zum Teil sehr gängigen Konventionen des Horrorgenres. Der Plot der Geschichte ist für den Zuseher, welchem dieses Genre bekannt ist, folglich schnell durchschaubar: Frankie erhält den gestohlenen Rosenkranz des verstorbenen Almeidas. Dieser ergreift durch oder über den Rosenkranz Besitz von ihrem Körper.²⁰¹ Da Almeida Stigmatiker war, wird in „logischer“ Konsequenz auch Frankie zur Stigmatikerin. Almeidas persönliche Leidenschaft gilt, seit dem er exkommuniziert wurde, der Übersetzung und Verbreitung des verlorenen Evangeliums von St. Thomas. Frankie wird unter seinem Einfluss eben jenes Evangelium auf Wände schreiben, in Autokarosserien ritzen und auf Schmierzettel notieren.²⁰² Frankie wird damit zur willenlosen Botin des heiligen Mönchs. Dies wird explizit ausgesprochen, wenn Frankie auf die Frage Kiernans, wer sie sei, mit der tiefen Stimme Almeidas antwortet: „Der Bote ist nicht wichtig.“²⁰³ Erst wenn der Priester Kiernan sich selbst als neuen Botschafter Almeidas anbietet und seine Zweifel am „wahren“ Glauben überwindet, verlässt Almeida den Körper Frankies. Hier, in den letzten Einstellungen, wird die Stigmatisierung Frankies nicht nur mit nicht-diegetischen Inserts, welche auf die Stigmata hinweisen, unterlegt. Unter den Inserts befinden sich nun auch Einstellungen, die das Gesicht Almeidas dartun.²⁰⁴ Noch einmal wird eine Taube gezeigt. Sie wird im Augenblick, in dem Almeida die geplagte Frankie freigibt, durch die Flammen davonfliegen. Ein weiteres Mal wird damit auf das Symbol des heiligen Geistes hingewiesen. Dieser „heilige“ Geist ist nun allerdings der Geist Almeidas. Damit wird der rätselhafte Schleier, welcher über den Ereignissen des filmischen Geschehens liegt, vollends gelüftet. Eine derartige Lösung setzt allerdings voraus, dass die Ordnung der diegetischen Realität bekannt sind. Wie wird sie aufgebaut?

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die filmische Welt von „Stigmata“ in zahlreichen anderen Filmen des Horrorgenres bereits vorgebildet ist. Der Film recurriert auf Klassiker des Genres wie „Angel Heart“ (1985), „Rosemary’s Baby“ (1968), „El día de la bestia“ (1995) und allen voran „The Exorcist“ (1973). Es ist speziell der letzt genannte Film, der in „Stigmata“ immer wieder zitiert wird. Selbst die Handlung des Films ist mit mehr oder weniger großen Abweichungen daran angelehnt: Während in „The Exorcist“ ein Mädchen vom Teufel besessen wird, ist in „Stigmata“ die junge Frankie vom Geist eines Heiligen

²⁰¹ Segment 9.

²⁰² Vgl.: Segmente 46, 39, 34.

²⁰³ Segment 46.

²⁰⁴ Segmente 67 u. 68.

besessen. Beide Filme folgen einer katholisch-christlichen Weltsicht. Frankies Besessenheit wird in zahlreichen Einstellungen nun vor allem dadurch angedeutet, dass die Darstellung eben jenen Konventionen folgt, die in klassischen Horrorfilmen wie „The Exorcist“ vorherrschen: Die Besessene verdreht ihre Augen, so dass man die Pupillen nicht mehr sehen kann, auch spricht sie mit einer fremden, teils verdoppelten Stimme.²⁰⁵ Kardinal Houseman und Vater Dario wollen Frankie dadurch helfen, dass sie jene in der Abwesenheit Kiernans einem Exorzismus unterziehen. Das flammende Bett und die murmelnden Priester müssen unweigerlich an „The Exorcist“ erinnern.²⁰⁶ Es sind all diese Verweise auf das Genre des Horrorfilms, welche die diegetische Echtheit der mythisch-fantastischen Elemente des Films beschließen. Hierin drückt sich aber gerade keine finale Motivation aus, sondern im Gegenteil ein bestimmter Kinomythos. Er entspricht wie gesagt dem Genre Horrorfilm und folgt darin einem Motiv, welches im Film bereits Geschichte gemacht hat: der Besessenheit. Die einzelnen Geschehen einer solchen konventionellen Narration bleiben im Rahmen der übernatürlichen filmischen Realität aber kausal motiviert. Sehr deutlich wird das noch einmal in jenem Segment, in welchem die Protagonistin nach den Ursachen ihrer vermeintlichen Krankheit sucht. Ihr wird von einem Arzt bedeutet, dass sie Epilepsie habe.²⁰⁷ Epilepsie gilt weithin als wissenschaftliche Erklärung für die unbedarften Anfälle mancher sogenannter Heiliger und wurde in früheren Epochen unter anderem als Besessenheit oder Strafe Gottes interpretiert.²⁰⁸ Mit jener ärztlichen, wissenschaftlichen Erklärung wird ein zunächst noch rationaler Grund für das, was mit Frankie geschieht angeboten. Die Deutlichkeit in der Darstellung der Stigmatisierungen Frankies verweist indessen zugleich auf anderes. Sie wirkt zu real und folgt zu sehr den genre-spezifischen Konventionen des Horrorfilms, um eine Alternative zu den übernatürlichen Geschehnissen aufkommen zu lassen. Die Immanenz jener fantastischen Segmente und mehr noch die Tatsache, dass die Erwartungshaltung des Rezipienten durch den Rekurs auf das Genre entscheidend präfiguriert ist, muss dem Zuseher die ärztliche Erklärung als unwirklich erscheinen lassen. Wenn Frankie in Segment 36 daran geht, in Büchern nach einer Erklärung zu suchen, weiß der Zuseher im Gegensatz zur Protagonistin bereits, dass die Erklärung im Fantastischen zu suchen ist. Die ständigen Bilder von Almeidas Rosenkranz weisen eindeutig darauf hin, dass jener mit dem übernatürlichen Geschehen in Zusammenhang gebracht werden muss.²⁰⁹ Gleich in der darauffolgenden Sequenz wird Frankie dies bestätigen. Die selbsterklärte Atheistin ist dann

²⁰⁵ Segmente 46, 67 u. 68.

²⁰⁶ Segmente 67 u. 68.

²⁰⁷ Segment 29.

²⁰⁸ Vgl.: Lukas 9,37. Lutherbibel, 1985. oder: Karl C. Mayer. Epilepsie Historisches. (13.01.2003): <http://www.neuro24.de/epilepsie_historisches.htm> u. MedizInfo. Epilepsie. Epilepsie in der Geschichte. (13.01.2003): <<http://www.medicus.de/kopfundseele/epilepsie/epigeschichte.htm>>.

²⁰⁹ Segmente 4, 5, 9, 17, 59, 67.

bereits zur Gläubigen konvertiert, auch sie wird Epilepsie als mögliche Ursache ihres Leides ausschließen.²¹⁰

Segmente wie das Syntagma 36 sind indessen ebenfalls typisch für das Horrorgenre und manche daran angelehnte Thriller. Voraussetzungen solcher Szenen sind vorerst unerklärliche, fantastische Dinge oder Begebenheiten. Nach den möglichen Ursachen jener Geschehnisse wird dann in einem späteren Segment gesucht. Zu diesem Zweck werden von den Protagonisten beinahe ausschließlich Bücher studiert. Die Darstellung jenes Studiums erfolgt dabei immer ähnlich: Es wird über mystische Bilder und Worte in den Büchern, über Wörterbucheinträge und Titel der Bücher, sowie, allem voran, über mythische Illustrationen geschwenkt. Wieder sind es Klassiker wie „The Exorzist“, „Rosmarie’s Baby“ oder „El día de la bestia“, aber auch der am Horror Genre angelehnte Thriller „Seven“ (1995), dessen Mystizismus deutlich der christlichen Mythologie entstammt, welche eine derartige Darstellungsweise bemühen. Auch in „Seven“ werden beispielsweise, genau wie in „Stigmata“, Gemälde Albrecht Dürers abgefilmt.²¹¹ Impliziert wird durch eine derartige Darstellungsweise ein mystisch-mythischer Hintergrund zum Geschehen, welcher, da auf ihn in sehr alten, „verstaubten“ Büchern hingewiesen wird, oft weit in der Vergangenheit liegen soll. Gleichzeitig verweist der Rekurs auf das Medium Buch auf Gelehrsamkeit und Wissen, denn was in Büchern zu lesen ist, soll einen faktischen Tatbestand darstellen.

3.3.2.2 Vom „Mythos im Film“ zum „Kinomythos“

Nach den Regeln dieser vorkonstruierten, mythisch beschaffenen, filmischen Realität laufen alle weiteren Geschehnisse ab und erhalten damit eine immanente Logik und Kausalität. Die Fantastik eines Films drückt sich dahingehend aus, dass das Mythische als ein faktischer Tatbestand der filmischen Realität gilt. In „Stigmata“ existiert demgemäß nicht nur ein christlicher Gott, dieser äußert sich außerdem mittels übernatürlicher Vorkommnisse, durch weinende Madonnen und die Geister von Heiligen. Von der Realität jener Phänomene kann immerhin in den Büchern der Protagonisten gelesen werden, wie dies in Segment 36 hervorgehoben wird.

Es sollte nunmehr deutlich sein, dass in „Stigmata“ der „Mythos im Film“, das heißt der Mythos der Stigmata, einem Kinomythos, dem Horrorgenre, einverleibt wird. Obwohl der Film vordergründig nicht nur kausal, sondern gerade in seiner kontrapräsenten Wirkung auf das bestehenden religiöse Paradigma final motiviert ist, muss dieser Eindruck verblassen, wenn man betrachtet, auf welche Weise die mythischen Begebenheiten dargeboten werden. Es

²¹⁰ Segment 37.

²¹¹ Segment 36.

zeigt sich dann, dass die Stigmata im vorliegenden Film weniger als „Mythos“ in Form der in dieser Arbeit angestellten Definition zu gelten haben, denn als Fantastik, wie dies in der Betrachtung des Erzähltypus der „doppelten Welt“ erläutert wurde.²¹² Eine doppelte Motivation, wie sie dort dargelegt wurde, muss in „Stigmata“ schließlich vollends ausgeschlossen werden, denn die Motivation selbst tritt zugunsten der Fantastik des Films in den Hintergrund. Die Kausalität dessen, was geschieht, wird zumindest in der filmischen Wirklichkeit niemals angezweifelt. Damit aber treten auch die Inhalte des Filmes zugunsten seiner „Grammatik“ in den Hintergrund. Es ist weniger wichtig, wovon der Film erzählt, als wie er es erzählt. Die Befürchtungen, welche gerade die Produktionsfirmen gegenüber dem Inhalt des Filmes, also gegenüber seiner antikatholischen Tendenz, hegten, wurden dahingehend Lügen gestraft. „Stigmata“ wurde als Horrorfilm ein Kassenschlager.²¹³ Die Kritik freilich, welche auf den Inhalt des Filmes einging, konnte „Stigmata“ nur wenig abgewinnen. Was den Erfolg des Filmes betrifft, könnte man nun einwenden, dass sich gerade ein gegen die Kirche gerichtetes Thema eines eigenen, wenn auch vielleicht kleinen Publikums erfreut. Dennoch macht nicht zuletzt die Überraschung des großen finanziellen Erfolges des Filmes deutlich, dass der Inhalt allein kaum den Ausschlag geben konnte. „Stigmata“ wurde als Action- und Horrorfilm gefeiert. Seine Wirksamkeit bezieht sich vor allem auf das Genre, welchem er entstammt. Trotz der überdeutlichen Kontrapräsenz des Inhaltes von „Stigmata“ tritt die Tatsache in den Vordergrund, dass der Film nicht nur auf die grundlegenden symbolischen Elemente einer Kultur, im vorliegenden Fall jene des Christentums, sondern vielmehr noch auf Stereotype einer kinematographischen Konvention zurückgreift. Der Mythos der Stigmata wird erstmals in den Bestand der Symbole und Motive des Horrorgenres aufgenommen. Aus einem Mythos im Film wird so ein Kinomythos.

4. Zusammenfassung

Ein Pop-Up spring am Bildschirm auf. Movietrailor stehen zum Download an. Längst schon kursieren illegale Mitschnitte, noch vor dem eigentlichen Erscheinen eines Films, in Online-Tauschbörsen. Auf Web-Sites von Indien bis in die USA gibt es Foren, in welchen Fans die Rollen ihrer Stars besprechen, wenn nicht selber übernehmen. Und die Geschichten aus dem Kino, die sie so schätzen, spinnen sie dort weiter. Auf der Homepage zu

²¹² Vgl.: Kap.2.1, S.24.

²¹³ Vgl.: IMDB Movie/TV News. 13th September 1999. Movie Reviews: Box Office is Stigmata-lzed. (11.3.2003): <<http://us.imdb.com/SB?19990913#1>>.

„Stigmata“ diskutieren Menschen „wirkliche“, selbst erlebte Wunder.²¹⁴ Es scheint, als würde das „World Wide Web“ zum Interface von diegetischer Realität des Filmes zu jener seiner Rezipienten. Film, der in seiner heutigen Form durch die Verbindung von Bild und Ton, selbst als „Multi-Medium“ gelten darf, wurde längst zum wichtigen Bestandteil einer jeden multimedialen Gesellschaft. Und Filme erzählen Mythen. – In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, der Art und Weise nachzuspüren, auf welche „Mythos“ in filmische Narration eindringt. „Was im Kino die dem Mythos vergleichbare Qualität ausmacht, ist wiederum (...) seine Funktion und Struktur (...).“²¹⁵ Funktion und Struktur, das waren auch hier die beiden Schwerpunkte in der Herangehensweise an das Thema.

Was die Funktion von Mythen angeht, so wurde die Hypothese aufgestellt, dass jene in verschiedenem Kontext jeweils unterschiedlich ausfallen kann. Die dabei angestellten Überlegungen folgten vor allem den kulturarchäologischen Untersuchungen Jan und Aleida Assmanns und der Zeichen- und Codetheorie Umberto Ecos. Es ist insbesondere Jan Assmann, der mit der „Mythomotorik“ des kulturellen Gedächtnisses und der damit zusammenhängenden Unterscheidung von „fundierenden“ und „kontrapräsenten“ Mythen, eine sehr nützliche Terminologie zur Untersuchung derselben einführt. Die Mythomotorik ist laut Assmann eine Funktion der kollektiven Gedächtnis- und Identitätsbildung von Kulturen. Die unterschiedliche Wirkung von Mythen drückt sich dahingehend aus, dass diese eine bestehende Identität oder Ordnung innerhalb einer Kultur entweder unterstützen, festigen, also fundieren wollen, oder aber diese zu stürzen versuchen. Letzteres beschreibt die kontrapräsente Wirkung eines Mythos.²¹⁶ Im Film „Stigmata“ wird gerade diese, die kontrapräsente Wirkung eines Mythos exemplarisch dargeboten. Stigmatisierung und verlorenes Evangelium des St. Thomas wenden sich explizit gegen eine existierende Ordnung. Jene wird von der katholischen Kirche repräsentiert. Die kontrapräsente Wirkung äußert sich dahingehend, die katholischen Autoritäten durch eine individuellere, weniger vermittelte Variante des Glaubens ersetzen zu wollen. Beide Protagonisten, der „rationale“ Priester Kiernan und die „unkeusche“ Stigmatikerin Frankie Paige, finden zu dem durch das verlorene Evangelium verkündeten „wahren“ Glauben, indem sie auch zueinander finden. Der Rückgriff auf ein „goldenes Zeitalter“, auf eine ältere „Wahrheit“ als jene, welche die Bibel verkündet, ja auf die Worte Jesu selbst erlaubt ihnen ihrer Liebe nachzugeben und damit die im Film implizierte Bestimmung von Mann und Frau zu leben: einander im Einklang mit Gott zu lieben. Das Individuum wird zur alleinigen Instanz zwischen Gott und der Welt erhoben, die katholische Kirche ihrer vermittelnden Autorität enthoben. Etwas schwieriger liegt der Fall im zweiten untersuchten Film.

²¹⁴ Vgl.: Your True Stories about People with the Stigmata. (20.02.2003):
<http://www.mgm.com/stigmata/message_board.html>.

²¹⁵ Jamme, 1991. S.298.

²¹⁶ Vgl.: Kap. 1.2.

Bei „Agnes of God“ wird schnell deutlich, dass eine kontrapräsente Funktion des Mythos der Stigmata nicht vorliegt. Aber auch eine fundierende Wirkung scheint nicht gegeben zu sein. Man könnte davon sprechen, dass der Film „Wissenschaft“ und „Ratio“ als Paradigmen der Moderne fundiere und gegen eine veraltete Form von Religiosität, jener gehört der Mythos der Stigmata an, absetze. Doch ein derartiger Ansatz würde an wesentlichen, inhaltlichen Problemstellungen des Films vorbeiziehen. Es ist in diesem Fall sinnvoll, nicht auf Assmanns polarisierende Kategorien der Mythomotorik zurückzugreifen, sondern Umberto Eco etwas allgemeinerem Zugang zum Thema nachzugehen. Laut Eco wirken Mythen als bildliche und oft unbewusste Projektionen von Neigungen, Hoffnungen und Ängsten. Untersucht man „Agnes of God“ nach diesem Gesichtspunkt, so wird deutlich, dass Religiosität nicht nur kritisiert wird, umgekehrt die wissenschaftlich-theoretische Welt auch keine einfache Affirmation erfährt. Thematisiert wird vielmehr die Möglichkeit des Menschen auch in der Moderne an „Wunder“ glauben zu können und zwar sowohl in einer religiösen, als auch in einer rationalen Diskursordnung. Beide werden im Film vorgestellt: Die Stigmata können analog zu ihrer Deutung durch die Protagonistinnen einerseits in ihrer christlich-mythischen Bestimmtheit, andererseits rational-psychologisch interpretiert werden. Der Mythos wird für beide Protagonistinnen zum Scheidepunkt ihrer Hoffnungen: Jede von ihnen wählt die ihr eigentümliche Herangehensweise an das sich stellende Problem: den Mord, welchen Agnes begangen hat. Oberin Miriam Ruth interpretiert die Stigmata demgemäß religiös. Für sie sind sie gottgegeben, ebenso wie das Kind der Nonne Agnes. Die Diskursordnung, welcher sie sich damit unterordnet, wird im Film allerdings als veraltet ausgegeben, sie kann der modernen Bewegung der Welt nicht mehr standhalten. Das Kloster wird zu einem Gefängnis, das mit der Außenwelt nichts mehr zu tun hat. Anders verhält es sich mit der Psychologin Martha Livingston. In der wissenschaftlich erklärbaren Hysterie findet sie einen ihren rationalen Bedürfnissen entsprechenden Zugang zum Geschehen. Doch auch Martha, welche die moderne, rationale Diskursordnung verkörpert, verweist in ihrer Sehnsucht nach der verstorbenen Schwester, auf die Neigung ein „Weltganzes“, einen übergreifenden Sinn zu erhoffen. Damit einher geht die Kritik am Wahrheitsanspruch der Psychologie Martha Livingstons. Auch jene wird als diskursive Formation begriffen, an welche Martha, wie sie selbst sagt, „glauben“ muss, um den Geschehnissen um sie herum Sinn zu geben. Es zeigt sich, dass während die erste, die religiöse Ordnung das Problem aufweist, nicht mehr zeitgemäß zu sein, bei letzterer die Schwierigkeit auftritt, Hoffnung auf einen übergeordneten Sinn überhaupt noch bestehen lassen zu können. Beide Protagonistinnen sind in diesem Sinne am Ende der Geschichte Verliererinnen, der Streit zwischen den Zweien bleibt unentschieden. Die Art und Weise, auf welche eine derartige Unbestimmtheit im Film erzeugt wird, weist indessen bereits auf den strukturellen Aspekt, welchem in dieser Arbeit nachgegangen wurde, hin.

Laut Christoph Jamme, ist der „Mythos“ in der Moderne „ästhetische Struktur“ geworden.²¹⁷ Die Frage, die sich damit für die vorliegende Untersuchung stellte, war, auf welche Weise Mythen in filmische Ästhetik Eingang finden. Es wurde dabei vor allem an Hans Thies-Lehmanns Trennung von „Mythen im Kino“ und „Kinomythos“ angelehnt.²¹⁸ Betrachtet man ersteres, so muss der Blick unweigerlich auf die inhaltliche Seite des Films gerichtet sein, im Vordergrund steht hier sein narrativer Aufbau. Matías Martínez' Erzähltypus der „doppelten Welt“ wurde als modernes Äquivalent mythischen Erzählens ausgegeben. Jener Erzählstruktur liegt zunächst der kausale Nexus als Erklärung des Zusammenhangs einzelner Geschehen zugrunde. Gleichzeitig beinhaltet sie aber einen finalen Grund „hinter“ den Geschehnissen, welcher erst im Sinnzusammenhang der gesamten Narration sichtbar wird. Diese finale Variante der Motivation äußert sich in dem, was Ernst Cassirer dem „Mythos“ selbst zuschreibt: Sie lässt nichts in der Welt als Zufall erscheinen, sondern verknüpft die Elemente einer Geschichte durch einen übergeordneten, mythischen Sinn.²¹⁹ Martínez' „doppelte Welt“ äußert sich nun dahingehend, mit dem Kippen beider Formen der Motivation zu spielen. In „Agnes of God“ wird das etwa dann deutlich, wenn sowohl ein kausaler Zusammenhang mittels einer vordergründigen Detektivgeschichte, als auch ein mythisch-finaler Hintergrund durch die Stigmata und Person Agnes suggeriert werden. Es ist gerade wesentlich für das doppeldeutige Erzählen, dass es zu keiner Auflösung im Streit der Motivationen kommt. Beide bestehen nebeneinander, es bleibt folglich dem Rezipienten über, sich für eine Variante zu entscheiden. In „Agnes of God“ hat die Tatsache, dass die Stigmata einerseits als Zeichen Gottes, andererseits aber als Hysterie aufgefasst werden können, zur Folge, dass Ratio und Glaube eine gleichrangige Wertung erfahren. Beide werden als unterschiedliche Formen, mit der Wirklichkeit umzugehen, ausgewiesen, es wird jedoch, dank der doppelten Struktur der Geschichte, keine von zweien bevorzugt. Gerade dies aber macht die Qualität des Filmes aus, denn erst in jenem ungelösten Widerstreit entsteht die Frage nach Notwendigkeit und Qualität der ungleichen (diskursiven) Ordnungen Religion und Psychologie, respektive Wissenschaft.

Auch in „Stigmata“ lässt sich ein finaler Grund hinter der erzählten Geschichte festmachen. Jener besteht in der bereits genannten kontrapräsenten Funktion des Mythos der Stigmata im Film. Das Problem bei „Stigmata“ ist dessen ungeachtet nicht der mythische Hintergrund der Narration, sondern vielmehr die kausale Motiviertheit, also die Motivation von vorne. Bei Phänomenen wie Levitation und spontanen Blutungen, beides widerfährt der Protagonistin Frankie Paige, kann man kaum von einer realen, kausal erklärbaren Ursache ausgehen. Es wird schnell klar, dass man von Kausalität nur dann sprechen kann, wenn man sich auf eine für den Film zuvor festgelegte Realität einigt: Eine solche hätte zur

²¹⁷ Jamme, 1991. S.299. Vgl.: Kap. 1.2, S.18.

²¹⁸ Vgl.: Kap. 2.2, S.30.

²¹⁹ Vgl.: Kap. 2.1, S.26f.

Voraussetzung, fantastische, irrationale Elemente als faktischen Bestand seiner Wirklichkeit anzunehmen. Die Festlegung auf eine derartig beschaffene Welt findet, wie deutlich wurde, durch die Zuweisung zu einem gewissen Filmgenre statt. Im Fall von „Stigmata“ ist das allen voran das Horrorgenie. Die diegetische Wirklichkeit entsteht im Rekurs auf Genrefilme wie „The Exorcist“ oder „Rosemary's Baby“. Eben dies ist, was Lehmann als „Kinomythos“ bezeichnet hat. „Mythos“ wird dort zur Fantastik, indem er im Vorhinein als unreal gekennzeichnet und einem konventionalisierten Katalog von Symbolen einverleibt wird. Mythos, der im Zuge seiner Konventionalisierung auch „naturalisiert“²²⁰ wird, wandelt sich in vorrangig ästhetische Struktur und gefiert zu jener Form von archaischem Stereotyp, welche Stuart Kaminsky als den Ursprung der Filmgenres erkennt.²²¹ Wir haben gesehen, dass bei „Agnes of God“ gerade das Gegenteil der Fall war, denn das Genre das dort sichtbar wird, die Detektivgeschichte, baut gerade auf dem Funktionieren einer wissenschaftlich erklärbaren Kausalität auf. Wo Logik und Wissenschaftlichkeit nicht ausreichen, beginnt dort der Bereich des Finalen, des mythisch Doppeldeutigen.

An dieser Stelle bleibt nun noch darauf hinzuweisen, dass die vorliegende Arbeit, schon aufgrund des Untersuchungsgegenstandes, durch den Mythos der Stigmata, auf „archaische“ Mythen eingeschränkt ist. Eine zeitgenössische Mythenproduktion wurde dadurch weitestgehend ausgeklammert. Dabei gäbe es sicherlich auch andere Wege dem „Mythos“ in der Moderne nachzuspüren, etwa über Claude Lévi-Strauss' strukturelle Bastelei mit „Mythemen“ oder mit Roland Barthes' Konzept der „Alltagsmythen“. Beide wurden in der vorliegenden Arbeit beinahe vollständig ausgeblendet. Die Frage, mit welcher hier angeknüpft werden könnte, ist, welche Implikationen der „fortgeschriebene“ Mythos in modernen Medienparadigmen mit sich bringt. Die heutige Mythostheorie, egal von welchem konkreten Begriff von „Mythos“ sie ausgeht, ist sich darin einig, dass „Mythos“ dem jeweiligen medialen Paradigma unterliegt, durch welches er rezipiert und geprägt wird. Bei Christoph Jamme hängt so die Wende von oraler zu literaler Gesellschaft mit jenem Wechsel zusammen, den er als Übergang vom „Mythos“ ins „Mythologische“ bezeichnet.²²² Was die Wirkung der Schriftlichkeit in jenem Zusammenhang betrifft, lässt sich mit Norbert Bolz ausdrücken: „Kommunikation prozessiert aber auch – zumindest seit der Erfindung der Schrift – Differenz, nämlich den Unterschied von Information und Mitteilung. Diese Differenz schützt den Adressaten davor, von einer Mitteilung so direkt betroffen zu werden wie von einem Wahrnehmungsinhalt (...)“²²³ Jene Differenz ist es aber auch, welche Jamme konstatieren lässt, der Mythos ginge in der Moderne seiner Wirksamkeit verlustig. Bolz freilich geht es im Weiteren darum, die epistemologischen Veränderungen aufzuzeigen, die

²²⁰ Vgl.: Metz, 1991. S.249f. Vgl.: Kap. 2.2, S.31.

²²¹ Vgl.: Kaminsky, 1977. S.10. Vgl.: Kap. 1.1, S.10.

²²² Vgl.: Jamme, 1999. S.175ff. Vgl.: Kap. 1.2, S.18.

²²³ Bolz, 1995. S.43.

mit Film, Fernsehen und allem voran der weltweiten Vernetzung durch Internet und Medienverkehr entstehen. Wenn Film nun, wie etwa Béla Balázs feststellt, aus dem „lesenden Menschen“ tatsächlich wieder einen „sichtbaren Menschen“ macht,²²⁴ und Kommunikation gerade beim „archaischen“ Mensch zunächst aus „Gesehenwerden“ bestand,²²⁵ so stellt sich die Frage, auf welche Weise Mythen in einer multimedialen Gesellschaft, in welcher der Konsum globaler Bilderflut Kategorien wie „Wahrheit“ und selbst „Wirklichkeit“ längst hinfällig gemacht zu haben scheint, wirksam werden.²²⁶ Das Beispiel des Films „Stigmata“ zeigt, dass seine diegetische Wirklichkeit für zahlreiche Menschen zu ihrer eigenen wurde. Im „World Wide Web“ machen sie einander Mut, sich zu jener „Wahrheit“ zu bekennen.²²⁷ Im krassen Gegensatz zu filmisch naturalisierter Fantastik, wie jener „Stigmatas“, stehen Bilder der Kriegsberichterstattung oder die Endlosschleife der medialen Verarbeitung von „9/11“. Doch auch hier könnte man mit der Frage nach moderner Mythenbildung ansetzen. Bringt die Naturalisierung von Film- und Fernsehbildern einen Rückfall in Jammes Zeitalter des „Mythos“ mit sich? Ist der „sichtbare Mensch“ Balázs' ein Wesen, das im Bild vielmehr beheimatet ist, als in der Welt? Einen derartigen Ausblick freilich erteilte schon McLuhan dem Ende der Gutenberg Galaxis: „For the electric puts the mythic or collective dimension of human experience fully into the conscious wake-a-day world.“²²⁸ Der Mythos rettete sich im Film ins Jenseits der Gutenberg Galaxis – die Frage, die bestehen bleibt: In welcher Welt lebt nun der Mensch?

²²⁴ Vgl.: Balázs, 1924. S.225.

²²⁵ Vgl.: Bolz, 1995. S.32.

²²⁶ Vgl.: Ebenda. S.35ff.

²²⁷ Vgl.: Your True Stories about People with the Stigmata. (20.02.2003):
<http://www.mgm.com/stigmata/message_board.html>.

²²⁸ McLuhan, 1962. S.269.

5. Bibliographie

5.1 Literatur

- Adorno, Theodor, W.** Ästhetische Theorie. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1995. (1970)
- Adorno, Theodor, W.; Horkheimer, Max.** Die Dialektik der Aufklärung. Fischer, Frankfurt a. M.: 1996. (1944)
- Aristoteles.** Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Reclam, Stuttgart: 1994.
- Assmann, Jan.** Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Beck, München: 1992.
- Assmann, Jan; Hölscher, Tonio.** (Hrsg.) Kultur und Gedächtnis. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1988.
- Assmann, Jan; Assmann, Aleida.** (Hrsg.) Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. Wilhelm Fink, München: 1993.
- Balázs, Béla.** Der sichtbare Mensch. 1924. In: Texte zur Theorie des Films. Reclam, Stuttgart: 1998. S.224-233.
- Balázs, Béla.** Der Geist des Films. Makol, Frankfurt a. M.: 1972. (1930)
- Barthes, Roland.** Mythen des Alltags. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1964.
- Barthes, Roland.** Die helle Kammer. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1989. (1942)
- Becker, R. Allienne.** (Hrsg.) Visions of the Fantastic. Selected Essays from the Fifteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. Greenwood, Westport/London: 1996.
- Benjamin, Walter.** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1996. (1936)
- Blumenberg, Hans.** Arbeit am Mythos. Suhrkamp Sonderausgabe, Frankfurt a. M.: 1996. (1979)
- Bolz, Norbert.** Am Ende der Gutenberg – Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. Wilhelm Fink, München: 1995.
- Branigan, Edward.** Narrative Comprehension and Film. Routledge, London: 1992.
- Branigan, Edward.** Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Mouton, Berlin: 1984.

Bürger, Peter. Vermittlung - Rezeption - Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1979.

Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy; Stam, Robert. New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. Routledge, London/New York: 1992.

Casetti, Francesco. Theories of Cinema 1945 – 1995. University of Texas Press, Austin: 1999. (1993)

Cassirer, Ernst. Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1969.

Cassirer, Ernst. Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen. B.G.Teubner, Leipzig/Berlin: 1925.

Deleuze, Gilles. Nietzsche und die Philosophie. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg: 1985. (1962)

Derrida, Jaques. Die Schrift und die Differenz. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1976. (1967)

Eco, Umberto. Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Fischer, Frankfurt a. M.: 1986. (1964)

Eco, Umberto. Einführung in die Semiotik. UTB, München:1994. (1972)

Eliade, Mircea. Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Insel, Frankfurt a. M./Leipzig: 1998. (1949)

Foucault, Michel. Archäologie des Wissens. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1981. (1969)

Foucault, Michel. Die Ordnung der Dinge. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1974. (1966)

Freud, Sigmund. Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Schriften über die Religion. Fischer, Frankfurt a. M.: 1975.

Freud, Sigmund. Die Traumdeutung. Fischer, Frankfurt a.M.: 2000. (1899)

Gottwald, Herwig. Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke und Botho Strauß u.a. Akad. Verl. Heinz, Stuttgart: 1996.

Hegel, G.W.H. Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil. Reclam, Stuttgart: 1971.

Hickethier, Knut. Film- und Fernsehanalyse. (2.Auflage.) Metzler, Stuttgart/Weimar: 1996.

Jamme, Christoph. Gott hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a.M.: 1991.

Kaminsky, Stuart. American Film Genres. Approaches to a Critical Theory of Popular Film. Laurel, New York: 1977.

Kilb, Andreas. Der späte Realist. Über den deutschen Filmregisseur Michael Klier. In: Diagonale – Forum österreichischer Film. (Hrsg.) Katalog zum Festival des österreichischen Films. Diagonale 2001. Graz, o.V.: 2001.

Kracauer, Siegfried. Theorie des Films. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1996.

Lehmann, Hans Thies. Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos. In: Bohrer, Karl Heinz. (Hrsg.) Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1996. S.572-609.

Lévi-Strauss, Claude. Das wilde Denken. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1997a. (1962)

Lévi-Strauss, Claude. Strukturele Anthropologie I. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1997b. (1958)

Lugowski, Clemens. Die Form der Individualität im Roman. (2. Aufl.) Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1994. (1932)

Lutherbibel Standardausgabe mit Apokryphen. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart: 1985.

Marquard, Odo. Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie. In: Ders. Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Reclam, Stuttgart: 1984.

Marsch, Edgar. Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse. Winkler, München: 1983.

Martínez, Matías. Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 1996.

McLaughlin, Marie L Myths and Legends of the Sioux. University of Nebraska Press, Lincoln/London: 1990. (1916)

McLuhan, Marshal: The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London: 1962.

Metz, Christian. Film Language. A Semiotics of the Cinema. University of Chicago Press, Chicago: 1991. (1974)

Metz, Christian. Sprache und Film. Athenäum, Frankfurt a. M.: 1973.

Mircea, Eliade. Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Insel, Frankfurt a. M.: 1998. (1949)

Nickell, Joe. Looking for a Miracle. Prometheus, New York: 1993.

Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. In: Ders. Sämtliche Werke. Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat. Kröner, Stuttgart: 1976. S.47-193.

Nöth, Winfried. Handbuch der Semiotik. (2. Aufl.) Metzler, Stuttgart/Weimar: 2000.

Ott, Volker. Der Kriminalroman. In: Knörrich, Otto. (Hrsg.) Formen der Literatur. Kröner, Stuttgart: 1991. S.217-223.

Rivette, Jacques. Die Zeit tritt über die Ufer. Jaques Rivette im Gespräch mit Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni und Sylvie Pierre. In : Ungerböck, Andreas. (Red.) Das Kino des Jacques Rivette. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. o.V., Wien: 2002. S.18-35.

Sloterdijk, Peter. Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1988.

Störig, Joachim. Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Fischer, Frankfurt a. M.: 1997.

Wittgenstein, Ludwig. Werkausgabe Band 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 1999. (1959)

5.2 *Filmnachweis*

Agnes of God. Spielfilm. Columbia Pictures Corporation/Delphi IV Productions, 1985. Regie: Norman Jewison. Drehbuch: John Pielmeier

Stigmata. Spielfilm. FGM Entertainment/Metro-Goldwyn-Mayer, 1999. Regie: Rupert Wainwright. Drehbuch: Tom Lazarus

5.3 *URL Nachweis**

Beiheft zur Viennale 2001. (12.10.2001): <<http://www.viennale.at/cgi-bin/page.pl?cid=225&akid=20&sort=seqnr>>.

Catholic League. Press Releases 1999. (20.2.2003): <http://www.catholicleague.org/99press_releases/pr0399.htm#MGM%20BOMBS%20WITH%20%22STIGMATA%22>.

* Die Angabe der URLs erfolgt nach folgendem Schema: Name des Verfassers, Titel, Datum des letzten Aufrufens der Seite und schließlich die URL selbst.

Chicago Sun Times. Robert Ebert: Agnes of God. (21.1.2003):
<http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1985/09/14002.html>.

Encore Australia. Peter Thompson Reviews. Agnes of God. (6.1.2003):
<<http://www.encoreaustralia.com.au/cgi-bin/synopsis.pl?id=P00002662&channel=Encore&file=pt>>.

IMDB Genre Browser: Mystery. (24.2.2003): <<http://us.imdb.com/Sections/Genres/Mystery/>>.

IMDB Movie/TVNews. 3rd February 2000. Movie Reviews: El Salvador Bans Stigmata. (11.03.03): <<http://us.imdb.com/SB?20000203#4>>.

IMDB Movie/TV News. 3rd September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002):
<<http://us.imdb.com/SB?19990903#5>>.

IMDB Movie/TV News. 10th September 1999. Movie Reviews: Stigmata. (17.12.2002):
<<http://us.imdb.com/SB?19990910#3>>.

IMDB Movie/TV News. 13th September 1999. Movie Reviews: Box Office is Stigmata-lized. (11.3.2003): <<http://us.imdb.com/SB?19990913#1>>.

Karl C. Mayer. Epilepsie Historisches. (13.1.2003):
<http://www.neuro24.de/epilepsie_historisches.htm>.

McLaughlin, Marie L. „The Four Brothers or Inyanhoksila (Stone Boy).“ (17.12.2002):
<<http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=MclMyth.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=37&division=div1>>.

MedizInfo. Epilepsie. Epilepsie in der Geschichte. (13.1.2003):
<<http://www.medicus.de/kopfundseele/epilepsie/epigeschichte.htm>>.

Los Angeles Times. Turan, Kenneth. Movie Review: Stigmata. (20.2.2003):
<<http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie990910-4.story>>.

Sight & Sound. Zacharek, Stephanie. Stigmata. (20.2.2003):
<<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/details.php?id=512>>.

Wesley, Moris. Double Negative. (20.02.2003): <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1999/09/10/WEEKEND5394.dtl>>.

Your True Stories about People with the Stigmata. (20.02.2003):
<http://www.mgm.com/stigmata/message_board.html>.

6 Anhang

6.1 Analyse der autonomen Segmente von „Agnes of God“

Um die Zuordnung zu den einzelnen Personen in den Segmenten zu erleichtern, werden kurz die Hauptdarsteller und Protagonisten des Filmes vorgestellt:

Dr. Martha Livingston	–	<i>Jane Fonda</i>
Mutter Miriam Ruth	–	<i>Anne Bancroft</i>
Schwester Agnes	–	<i>Meg Tilly</i>
Vater Martineau	–	<i>Gratien Gélinas</i>
Schwester Marie Paul	–	<i>Jacqueline Blais</i>
Schwester Marguerite	–	<i>Janine Fluet</i>

1. BESCHREIBENDES INSERT.²²⁹

Einstellungen: 1

Beschreibung: Eine weite Einstellung zeigt ein Kloster in ländlicher Landschaft.

2. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 1-2 = Dissolve

Einstellungen: 7

Beschreibung: Bis auf drei Einstellungen werden in diesem Segment die Nonnen des Klosters beim Gebet gezeigt. Zu Beginn des Segmentes sieht man die Äbtissin Mutter Miriam beim Gebet. Dann schließt sie ein türgroßes Gitter, welches schließlich das gesamte Bildfeld einnimmt. Die folgende Einstellung zeigt eine Jesusfigur hinter diesen Gittern. Die dritte Einstellung zeigt die Nonnen, wie sie im Hof des Klosters um ein großes Kreuz gehen. Sie gleichen dabei Gefangenen, die im Gefängnishof im Kreis gehen müssen. Bis zur letzten Einstellungen sind, von den Credits des Films unterlegt, nur betende Nonnen zu sehen. Die letzte Einstellung zeigt noch einmal das Kloster in der Dämmerung. Die vielfach gezeigten Gitter im Kloster, das andächtig stille Verhalten und besonders die Einstellung, in welcher die Nonnen im Klosterhof im Kreis gehen, vermitteln den Eindruck, es handle sich um ein Gefängnis. Diese Analogie wird im Verlauf des Films noch weiter ausgebaut. Die einzelnen Einstellungen dieses Segments sind alle durch Dissolves verbunden, weisen keinerlei chronologischen Zusammenhang auf und sind insbesondere nicht an die weitere Narration geknüpft. Gleichzeitig kann an dieser Stelle noch keine Identifikation mit einer der dargestellten Personen vorgenommen werden. Damit entsteht das Gefühl, die einzelnen Szenen seien von der eigentlichen filmischen Narration losgelöst: Es entsteht der Eindruck, es handle sich um typische Vorgänge des Lebens in einem Kloster.

3. BESCHREIBENDES INSERT: 3-4 = Dissolve

Einstellungen: 1

Beschreibung: Man sieht das Kloster von außen, diesmal in der Abenddämmerung.

²²⁹ Bestünde dieses Segment aus mehreren Einstellungen wäre es ohne Zweifel ein beschreibendes Syntagma. Obwohl Metz „beschreibende Inserts“ nicht nennt, ist es sinnvoll, das vorliegende Segment so zu benennen, denn es dient einzig der Beschreibung des Ortes der Handlung.

4. ORDINÄRE SEQUENZ: 2-3 = Dissolve

Einstellungen: 11

Beschreibung: Eine Nonne sperrt Türen ab und löscht die Lichter im Haus. Die dritte Einstellung weicht etwas vom Rest des Dargestellten ab. Sie zeigt eine Marienstatue vor einem Jesusbild in einer nicht näher definierten Ecke des Klosters. Das Bild ist besonders auffällig, da es in Untersicht gefilmt ist und die betende Madonna dadurch überhöht erscheint. Es folgt die Einstellung eines schlichten Ganges. Die bisher vorherrschende Stille wird durch einen Schrei unterbrochen. Nun beginnt die Abfolge der Bilder schneller zu werden. Man erkennt die Äbtissin oder Mutter Oberin, die zu der Türe läuft, von welcher der Schrei kam. Es herrscht aufgeregtes Durcheinander. Hinter der Tür, die aufgestoßen werden muss, erkennt man eine Person, die am Boden liegt. Ihre Hand und Kutte sind voll Blut.

5. ORDINÄRE SEQUENZ: 4-5 = 0

Einstellungen: 5

Beschreibung: Ein Krankenwagen fährt in nun dunkler Nacht zum Kloster. Die bisher noch unkenntliche, verletzte Nonne wird nun zum ersten Mal gezeigt. Da sie ohnmächtig ist, wird sie von den Rettungsfahrern abtransportiert.

6. EINZELSCHUSS-SEQUENZ: 5-6 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Die Mutter Oberin ist im Raum, in welchem die verletzte Nonne lag. Sie zieht einen Abfalleimer unter dem Bett hervor und beginnt darüber zu schluchzen. Im Eimer sieht man blutige Laken, welche die Oberin zur Seite schiebt. Sie spricht ein Gebet und schlägt ein Kreuz über dem Eimer, als würde sie einen Toten segnen. Dieses Segment könnte auch zur vorhergehenden Sequenz gezählt werden, hat aber eine besondere, hervorgehobene Bedeutung und wird daher gesondert angeführt.

7. INSERT: 6-7 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: In einer langsamen Luftaufnahme kreist die Kamera um das Wahrzeichen Montreals, das Kreuz auf dem Mont Royal. Ein Untertitel verweist auf den Ort des Geschehens: „Montreal, Quebec.“

8. SZENE: 7-8 = Dissolve

Einstellungen: 5

Beschreibung: Es ist Tag, die Szene zeigt eine Straße in Montreal. Ein Auto parkt, die Insassen, ein Mann und eine Frau, küssen einander, und die Frau steigt aus dem Wagen. Es handelt sich um eine der Protagonistinnen, die Psychologin Martha Livingston. Sie überquert die dicht befahrene Straße und will ein großes Gebäude, vermutlich das Gerichtsgebäude, betreten. Die Kamera zoomt aus, das große Haus wird so in der „Totale“ sichtbar. Am Tor begegnet Martha Livingston einer Gruppe Journalisten, welche eine junge Nonne aus dem Kloster umringen. Die Nonne, es handelt sich um die vermeintliche Kindermörderin Agnes, und Martha erblicken einander, angedeutet durch alternierende Einstellungen von Marthas und Agnes' Gesichtern. Nonnen und Journalisten bewegen sich weiter, die Psychologin hingegen betritt das Gebäude.

9. SZENE/ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 8-9 = 0

Einstellungen: 12

Beschreibung: Dr. Martha Livingston befindet sich mit Anwälten und dem Richter in einem geräumigen Büro. Die Personen sind miteinander bekannt, denn sie sprechen einander mit Vornamen an. Dr. Livingston wird der Auftrag erteilt, ein psychologisches Gutachten der Nonne, die ihr Kind getötet hat, zu erstellen. Livingston will zuerst ablehnen. Sie scheint Vorbehalte zu haben, nimmt dann aber mit der etwas abergläubischen Bemerkung, dass der heutige Tag ihr Geburtstag sei und sie an ihrem Geburtstag immer die falschen Entscheidungen treffe, den Auftrag an. Man lächelt über ihre vermeintliche Ironie.

10. SZENE: 9-10 = 0

Einstellungen: 6

Beschreibung: Martha Livingston betritt ihre Wohnung. Sie betätigt gleich zu Beginn ihren Anrufbeantworter. Während sie ihre Jacke auszieht und in die Küche geht, um dort etwas zu essen zuzubereiten, hört man die Anrufe, die ihr während des Tages entgangen sind. Es handelt sich um Geburtstagsgrüße, um eine Frage nach Marthas Meinung zu einem ihrer Fälle und schließlich um einen von ihrer Sekretärin abgesagten Termin, da Martha ihre Mutter besuchen will. In der Zeitung liest sie von der Nonne Agnes. Die Kamera fährt auf das Bild Agnes' in der Zeitung zu, so dass spätestens an dieser Stelle erkenntlich wird, dass Agnes des Kindermordes angeklagt ist. Als Martha die Zeitung zu lesen beginnt, setzt leise Filmmusik ein, welche die Spannung steigert.

11. SZENE: 10-11 = 0

Einstellungen: 15

Beschreibung: Das Auto der Psychologin fährt vor der Klostertüre vor. Nachdem Martha ausgestiegen ist, sieht man im „Close-up“ das Schild des Klosters: „Les petites soeurs de Marie Madeleine.“²³⁰ Sie läutet an der veralteten, mechanischen Glocke und zündet sich eine Zigarette an. Als niemand die Türe öffnet, will sie noch einmal läuten, doch in eben diesem Augenblick wird ein Schlitz im Tor zur Seite geschoben. Eine Nonne blickt böse durch den Öffnung. Es ist die alte Schwester Marguerita. Sie schließt, ohne auf Marthas Worte zu hören, das Tor auf und betrachtet die eben angekommene Psychologin misstrauisch. Eine nahe Einstellung, welche Martha zeigt, lässt erkennen, dass diese sich unwohl fühlt. Sie wirft entschuldigend ihre Zigarette zu Boden. Ein Schnitt auf die Nonne zeigt, dass diese immer noch misstrauisch blickt. Martha Livingston versucht daher die Zigarette mit den Schuhen fortzuschleichen oder zu verscharren. Endlich betreten die beiden die Ländereien des Klosters. Die Kamera folgt der Nonne und Dr. Livingston fährt dabei aber über die Mauer. Es wirkt als würden die Zuseher von einem sicheren und doch verborgenen Standpunkt aus das eher unangenehm wirkende Geschehen verfolgen. Dieses Segment kann auch als der eigentliche Beginn der filmischen Handlung bezeichnet werden. Die Kamera führt die Zuseher daher in das Geschehen hinein.

12. SZENE: 11-12 = 0

Einstellungen: 24

Beschreibung: Nonne und Psychologin betreten das Hauptgebäude des Klosters. Dr. Livingston blickt neugierig um sich. Noch einmal wird die Marienstatue aus Segment 2 gezeigt, diesmal aus dem Blickwinkel Marthas. Die vierte Einstellung zeigt einen sehr schlicht eingerichteten Raum hinter Gittern. Auch dieser ist aus Segment 2 bereits bekannt. Die Mutter Oberin betritt den Raum, bleibt aber zuvor hinter den Gittern stehen und betrachtet Martha. Sie seufzt. Als sie eintritt beginnt sie sogleich übertrieben freundlich zu sprechen. Das Gespräch zwischen der Oberin des Klosters und der Psychologin verläuft zunächst oberflächlich, handelt vom Rauchen und

²³⁰ „Die kleinen Schwestern Maria Magdalenas“

davon, wie die Mutter Oberin genannt werden solle. Dr. Livingston könne sie auch Schwester nennen, so die Oberin, auch sie habe geraucht und obwohl es hier nicht gerne gesehen werde, besonders nicht von Schwester Marguerita, könne sie sich ruhig eine Zigarette anstecken. Hinter den Gittern, die zum anderen Raum führen, sieht man in einem Zwischenschnitt die alte Nonne lauschen. Während das Gespräch auf Agnes und ihr totes Kind kommt und davon die Rede ist, dass niemand von ihrer Schwangerschaft wusste, beginnen die beiden Frauen einen höflich gehaltenen, etwas unterschwelligeren Streit. Die Oberin gibt offen zu, Martha Livingstons Anwesenheit nicht zu schätzen, sie traut der Psychologie nicht. Livingston lässt sich in ihrer Autorität nicht einschränken und verlangt Agnes zu sprechen. Miriam verlässt den Raum. Das ganze Segment ist sehr ruhig, das Gespräch zwischen den Frauen steht im Vordergrund. Es gibt keine Filmmusik.

13. INSERT: 12-13 = 0

Einstellungen:

Beschreibung: Das Insert zeigt eine Marienstatue.

14. INSERT 13-14 = 0

Einstellungen:

Beschreibung: Auch diese Einstellung scheint nicht im Kontext der Narration aus Segment 12 zu stehen und wird daher als Insert kategorisiert. Gezeigt wird ein Klavier, das in einem Raum des Klosters steht. Die Inserts 13 und 14 schildern den Ort des Geschehens: das Kloster und deuten darauf hin, dass einige Zeit vergeht bis sich jemand um Martha kümmert.

15. SZENE: 14-15 = 0

Einstellungen: 5

Beschreibung: In diesem Segment wird die Narration fortgesetzt. Nun sieht man, dass Martha Livingston in der Nähe des Klaviers sitzt. Sie wird von Schwester Ann aus dem Raum begleitet, eine Treppe hinauf, die aus Segment 4 bereits bekannt ist. Im Hintergrund vernimmt man Frauengesang, der offensichtlich dem diegetischen Raum entstammt.

16. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 15-16 = 0

Einstellungen: 37

Beschreibung: Schwester Agnes steht in einer „Nahen“ vor dem Fenster ihres Zimmers und singt mit verzücktem Gesichtsausdruck. Es handelt sich um den Gesang, der schon im Segment zuvor zu hören war. Nach einiger Zeit tritt Martha in den Raum. Die Kamera folgt ihr von hinten. Als Martha und Agnes zu sprechen beginnen wird das Segment zu einem alternierenden Syntagma zwischen Martha und Agnes, zwischen-geschnitten nur Nonne Marguerita, die den Anschein macht, die Szenerie verlassen zu wollen, sich dann aber hinter der Türe lauschend dem Gespräch zuwendet. Im Gespräch versucht die Psychologin über Agnes Schwangerschaft und die Geburt des Kindes Auskunft zu erlangen, was ihr kaum gelingt. Agnes Welt-abgewandtheit wird schon zu Beginn des Gesprächs deutlich, wenn sie sagt, es sei nicht ihre eigene Stimme gewesen, mit der sie gesungen habe. Männer scheint sie nur wenige zu kennen. Sie nennt einzig den Priester der Gemeinde. Auf die Frage, ob sie je jemanden geliebt habe, antwortet Agnes: „Right now, I love you.“ Auch den Priester würde sie lieben, behauptet sie. An das Kind und die Geburt kann Agnes sich nicht erinnern. Verzweifelt behauptet sie das Gegenteil: „I never saw the baby, so I can't talk about it. I don't believe in the baby.“ Agnes erhebt sich aufgeregt, es scheint als würde Martha keine weiteren Auskünfte mehr bekommen. Bevor Agnes gehen kann, dreht die Psychologin das Spiel daher um und bietet Agnes an, von nun an die Fragen stellen zu dürfen. Zunächst unsicher nimmt Agnes dieses Angebot an.

17. SZENE/ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 16-17 = 0

Einstellungen: 16

Beschreibung: Die Mutter Oberin beobachtet von einem Fenster in einem der oberen Stockwerke aus den Hof des Klosters. Unten erkennt man Agnes und Dr. Livingston im Gespräch. Die Einstellungen, in welchen man jemanden im Hintergrund die Handlung beobachten oder belauschen sieht, erwecken mittlerweile den Eindruck, dass etwas verborgen werde. Sie kreieren eine unangenehme, jegliche Privatsphäre ausschließende Atmosphäre. Im Laufe des Segmentes sieht man Agnes und Martha ins Gespräch vertieft durch die Ställe des Klosters spazieren. Martha raucht eine Zigarette. Wieder steht der Dialog im Vordergrund. Der Ton entstammt einzig der diegetischen Welt des Films. Im Gespräch der beiden erfährt man zunächst einiges über Martha Livingston, da diese nunmehr von Agnes befragt wird. Martha kann keine Babys mehr bekommen, und Rauchen sei eine Obsession, die sie nicht ablegen könne. Das Gespräch kommt wieder auf Babys, und nun beginnt Agnes einen Monolog, der damit beginnt, dass sie glaube, Babys kommen von Engeln. Plötzlich nachdenklich, erklärt sie in melancholischem Ton, sie könne Babys nicht leiden, denn diese würden ständig weinen, ihre Väter dazu bringen, sie zu verlassen, und die Mütter krank machen. Agnes wirkt leicht hysterisch als sie meint, ihre tote Mutter und eine unsichtbare Lady, die sie seit sie 10 Jahre alt ist sehe, sprächen zu ihr und stritten um sie. Die Lady sei eine Heilige, mit Wunden an beiden Händen, Füßen und in der Seite, also eine Stigmatikerin. Agnes sagt, sie habe versucht das Blut der Lady aufzufangen, Blut wäre auch vom Himmel geregnet, sie habe es aber nicht erreicht. Ihre letzten Worte klingen seltsam, sie spricht immer noch von ihrer „Lady“: „Right now she's crying: Marie, Marie, Marie.“ Ihre Stimme überschlägt sich. Martha Livingston blickt entsetzt und springt auf. Agnes schreit weiter: „God loves you!“ Sie behauptet, sie wolle aufspringen, aber ihre Mutter halte sie an beiden Beinen. Dann wird sie ruhig und blickt zu Martha. Noch einmal sagt sie nun zu Martha: „God loves you.“ Diese macht einen erschütterten Eindruck. Sie fragt Agnes, ob sie eine Marie kenne, aber Agnes gibt die Frage an sie weiter. Martha antwortet mit seltsamem Gesichtsausdruck: „Why? Should I?“, und Agnes meint unschuldig: „I don't know.“ Im letzten Wortwechsel setzt Filmmusik ein und schafft zusätzliche Spannung.

18. SZENE: 17-18 = 0

Einstellungen: 8

Beschreibung: Die Mutter Oberin Miriam Ruth sitzt in einem Raum des Klosters. Die Psychologin tritt ein. Im Laufe des sich entspannenden Gesprächs, in welchem es um Agnes Geisteszustand geht, wird deutlich, dass die Oberin Agnes für unschuldig hält, unschuldig nicht nur im Sinne nichts Böses getan zu haben, sondern auch in einem religiös mystischen Sinne, welcher erst etwas später deutlich wird. Sie denkt, dass Agnes weder lüge, noch verrückt sei und begründet dies zunächst mit Agnes fehlender schulischer Ausbildung. Agnes habe weder jemals einen Film gesehen, noch jemals eine Fernsehsendung betrachtet, ja nicht einmal ein Buch gelesen. Noch einmal wird betont, dass niemand von Agnes Schwangerschaft wusste. Miriam sagt: „Not even Agnes herself! She has not been touched, except by god.“ Sie meint, sie habe das Kind (wenn überhaupt) nur in unbewusstem Zustand getötet. Martha Livingston spekuliert damit, dass jemand anderes der Mörder sein könnte. In diesem Segment fehlt jegliche nicht-diegetische musikalische Untermalung. Der Dialog steht im Vordergrund.

19. ORDINÄRE SEQUENZ: 18-19 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Wie in Segment 11 sieht man die Klostermauern von außen. Martha Livingston sitzt im Auto und fährt eine lange einsame Straße entlang. Es wird deutlich, dass das Kloster weitab jeglicher Gesellschaft liegt. Eine Einstellung zeigt Martha im Auto im Profil, sie hört französischsprachiges Radio. Plötzlich dreht sie nachdenklich das Radio ab und fährt an den Rand der Straße. Sie dreht um.

20 SZENE: 19-20 = 0

Einstellungen: 9

Beschreibung: Man sieht Marthas Wagen in einer kleinen Gemeinde vor die Kirche und deren anschließende Wirtschaftshäuser fahren. Sie steigt aus und klopft an die Tür des Pfarrhauses. Eine mollige Haushälterin öffnet ihr die Türe und spricht sie auf Französisch an. Ein Insert zeigt eine Marienstatue im Haus. Martha wird aufgefordert, sich an einen großen Tisch zu setzen. Der Raum ist im Gegensatz zu den Zimmern im Kloster herrschaftlich eingerichtet. Roter Samt verziert manche der Bilder und Möbel. Der sehr alt wirkende Pfarrer betritt aus dem angrenzenden Raum das Zimmer, in welchem Martha sich befindet.

21. SZENE: 20-21 = 0

Einstellungen: 8

Beschreibung: In einer „Großen“ gießt Priester Martineau Schnaps in seine und Marthas auf dem Tisch stehende Tassen. Eine „Nahe“ zeigt die beiden dann am Tisch sitzen. Martineau spricht sehr langsam. Martha Livingston raucht. Die Nonnen seien besondere und sehr zurückgezogene Leute, meint Martineau, manche von ihnen hätten die moderne Welt außerhalb des Klosters nie kennen gelernt. Sie seien einzig dem Willen und Geist Gottes geweiht. Jeder Verdacht, den Livingston gegenüber dem Priester gehabt haben könnte, der Vater Agnes' Baby zu sein, wird indessen durch das Alter des Priesters zerstreut. Er scherzt darüber: selbst wenn er die Nonne hätte vergewaltigen wollen, er wäre wohl nicht schnell genug gewesen sie jemals zu erwischen. Beide lachen. Die letzte Einstellung zeigt ein Kruzifix vor rotem Samt, welches offensichtlich aus der Perspektive Marthas gezeigt wird.

22. Insert: 21-22 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: In einer „Nahen“ spricht in einem Fernsehapparat Captain America zu Spiderman: „We were chosen for this job by the president himself.“ Das Insert steht trotz ähnlicher Farbgebung in rüdem Kontrast zum zuvor gezeigten Kruzifix. Der Schnitt von Kruzifix zu Fernsehapparat mit laufender Zeichentrickserie erscheint wie die visuelle Paraphrase der Worte des Priesters, denn religiöse Symbolik und Gesellschaftsordnung trifft im Schnitt unmittelbar auf die moderne Illustration gesellschaftlicher Werte wie sie etwa von der Comicfigur Captain America repräsentiert werden. Eben von jener Weltabgewandtheit und ihrem Gegensatz, der modernen Welt, hatte der Priester gerade gesprochen.

23. SZENE/ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 22-23 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Der Ton des Fernsehapparates bleibt weiterhin zu hören, während das Bild nun eine alte Frau zeigt, die offensichtlich fernsieht. Die Frau sitzt in einer Art Pflegeheim und wird, als Martha Livingston den großen Raum betritt, als deren Mutter erkenntlich. Die Reaktion der Mutter auf die Tochter ist wenig freundlich: „Shut up, I'm trying to watch this.“ Im Verlauf des sich nun entwickelnden Gesprächs verwechselt die Mutter Martha mit ihrer toten Schwester Marie. Der Name Marie hat insbesondere deshalb Bedeutung, da schon Agnes den Namen in anderem Zusammenhang genannt hatte. Die Mutter zeigt sich der Verwechslung erlegen, offenbar leidet sie an Alzheimer oder Demenz. Sie behandelt ihre Tochter mit wenig Respekt. Während Martha einen: „son of a bitch of a frenchman“ geheiratete hätte, wäre ihre Tochter Marie mit Gott verheiratet gewesen. Sie geht soweit zu sagen: „Martha should go straight to hell!“ Die Unerträglichkeit der Verwechslung und des verächtlichen Verhaltens Martha gegenüber wird besonders dann deutlich, wenn in den letzten Einstellungen die Kamera auf die Gesichter der Sprechenden zufährt und deren Worte damit an Ausdruck gewinnen. Martha scheint am Ende verzweifelt. Rauchend sagt sie, als die Mutter eine diesmal gute Erinnerung ihrer Schwester zuschreibt: „That was me, I'm Martha.“ Ihre Mutter fragt, nun einen verzweifelten Eindruck machend: „Then who are you?“

24. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 23-24 = 0

Einstellungen: 6

Beschreibung: Ort des Geschehens sind die Stallungen beim Kloster. Zunächst sieht man Hühner, dann eine Nonne bei der Arbeit. Sie heißt Schwester Ann, welche Martha erklärt, dass zum Kloster viel Land gehöre und ein Teil davon auch bewirtschaftet werde. Sie zeigt der Psychologin das Fenster zum ehemaligen Zimmer von Agnes. Die letzte Einstellung zeigt das Fenster aus Marthas und Annes Blickwinkel.

25. SZENE: 24-25 = 0

Einstellungen: 35

Beschreibung: In einer nahen Einstellung wird ein Vorhängeschloss, welches eine Tür absichert, geöffnet. Martha Livingston und die Oberin Miriam betreten den Raum, die Kamera folgt ihnen. Martha fragt, wann Miriam bemerkt habe, dass Agnes eine „Unschuldige“ sei. Miriam beginnt zu erzählen. Der Beginn der Erzählung handelt davon, dass ihr zu Ohren gekommen sei, dass Agnes alles Essen verweigert habe.

26. SZENE: 25-26 = 0

Dauer:

Einstellungen:

Beschreibung: Zu Beginn dieses Segments hört man die erzählende Stimme der Oberin Miriam Ruth. Das Segment stellt damit eindeutig eine Rückblende dar. In einer „Totalen“ sieht man wieder die Kapelle des Klosters, die aus Segment 2 bereits bekannt ist. Auffallend sind noch einmal die Gitter, welche etwa ein Drittel des Raumes vom Rest abtrennen. Vor dem Gitter liegt Agnes in weißer Nonnentracht auf dem Bauch. Selbst ihr Kopf ist von der weißen Kutte bedeckt. Die Oberin Miriam stellt Agnes besorgt zur Rede und erfährt, dass diese deshalb faste, weil sie, so behauptet sie, zu fett werde. Sie will Gott gefallen und behauptet: „I've been commanded by god.“ Im Streit mit der Oberin, welche sie zum Essen bewegen will und scheinbar denkt, eine andere Nonne habe ihr all das eingeredet, geht Agnes so weit, sich mit der Statue einer dünnen Heiligengestalt zu vergleichen. Ihr Argument ist, leiden zu wollen, da Leiden schön sei und sie für Gott schön sein wolle. In der elften Einstellung sieht man auch in diesem Segment eine alte Nonne, welche die Szenerie hinter dem Gitter und gerade im Gehen befindlich beobachtet. Diesmal ist es Schwester Marie Paul. Kurz danach zeigt eine Einstellung die mittlerweile wieder monologisierende Agnes vor einer diesmal anderen, betenden Heiligenstatue. Sie greift sich an die Brüste und meint, sie wachse zu schnell, sie will ein kleines Kind bleiben und hat Angst, nicht mehr in den Himmel zu passen. Ein weiteres Mal sieht man die alte Nonne in den Raum hineinspähen. Plötzlich tropft Blut von einer von Agnes Händen, welche sie zuvor in ihrer weiten Kutte versteckt hielt. Die bisher unbewegte Kamera folgt dem Blut sehr langsam nach unten. Erschrocken reißt die Oberin die Hand Agnes' an sich. Sie ist durchstochen. Die letzte Einstellung bleibt auf einer Marienstatue ruhen.

27. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 26-27 = 0

Einstellungen: 9

Beschreibung: In der ersten Einstellung wird von einem Kreuz, welches Mutter Miriam um den Hals trägt, auf ihre Gestalt ausgezoomt. Die Handlung folgt nun wieder der gegenwärtigen diegetischen Zeit; die Oberin hat ihre Erzählung beendet. Martha fragt vorwurfsvoll, weshalb Miriam keinen Arzt gerufen habe, doch diese erwidert, sie wollte nicht, dass Agnes öffentlicher Besitz würde. Sie spielt damit auf eine mögliche Inbesitznahme durch die Außenwelt an; Medien, Presse und Psychologen hätten an der Geschichte einer Stigmatikerin Gefallen gefunden. Miriams Satz trifft aber viel genauer auf Agnes gegenwärtige Situation zu, denn die Anklage Kindermord begangen zu haben, lasse ihr nun eben jene Aufmerksamkeit zuteil werden, die Miriam von ihr abwenden wollte. Miriam glaubt zu wissen, dass die Psychologin Agnes nur für eine sich selbst verletzende Hysterikerin hält. In heftigem Ton fügt sie bezweifelnd hinzu: „You think hysteria could do that?“ Martha Livingston antwortet ebenfalls

laut werdend: „It's done that for centuries. She's just another victim.“ „Gods victim! That's her innocence. She belongs to god!“, ergänzt Miriam. Martha aber erwidert: „And I intend to take her away from him, that's what you're afraid of, isn't it?“ Sie spricht damit eine der wesentlichen Problemkonstanten des Films an. Verärgert sieht man, nachdem Martha gegangen ist, die Oberin das Schloss der Türe an sich nehmen.

28. ORDINÄRE SEQUENZ: 27-28 = 0

Einstellungen: 5

Beschreibung: Eine Reihe von lose zusammenhängenden Einstellungen zeigt die Nonnen im Gebet. In der ersten Einstellung wird ein Kreuzifix mit einer Jesusfigur im Schatten der Gitter sichtbar. Neben der Mutter Oberin Miriam und anderen Nonnen erfolgt in der vierten Einstellung die nahe Einstellung des Gesichts von Agnes. Ihr Ausdruck ist verzückt. Sie folgt dem Gebet. Der letzte Ton des Segments ist das „Amen“ der Schwestern.

29. SZENE: 28-29 = Dissolve

Einstellungen: 2

Beschreibung: Martha trifft auf einer Straße in Montreal einen Polizisten, vermutlich den Mann aus dem Auto in Segment 8. Er gibt ihr eine Aktenmappe mit dem Hinweis, niemandem zu sagen, woher sie diese habe. Sie küssen einander.

30. EPISODISCHE SEQUENZ/ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 29-30 = Dissolve

Einstellungen: 10

Beschreibung: Die Sequenz schildert das Leben Agnes'. Sie wird auf einer Schaukel, kindlich lachend, gezeigt, beim Gebet und schließlich bei der Beichte, die ihr der schwerhörige Vater Martineau abnimmt. Als er sagt, er könne sie nicht verstehen, beginnt sie ihre Beichte zu schreien. Ein Dissolve zeigt nach dieser Einstellung Dr. Livingston, wie sie zuhause die eben erhaltenen Akten durchgeht. Auf Bildern sieht man die blutigen Leintücher, in welche das erdrosselte Kind gewickelt war. Ein Dissolve blendet nun wieder Agnes, diesmal beim Melken ein. Sie scheint glücklich zu sein. Eine Nonne füllt einen Eimer. Das gesamte Segment ist mit ruhigem Nonnengesang unterlegt. Das Alternieren zwischen Agnes unschuldig, kindlichen Tätigkeiten und dem Bericht, den Martha über sie liest, bilden einen Kontrast, welcher eine mittlerweile festgeschriebene Opposition im Film darstellt, jene von Schuld und Unschuld.

31. SZENE: 30-31 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Martha Livingston ist im Büro des Richters. Die Anwesenden sind aus Segment 8 bekannt. Marthas Bericht wird erwartet und ihr Zögern nur mit Ungeduld entgegengenommen. Sie solle diagnostizieren, nicht heilen, wird ihr vorgeworfen. Ein Hinweis auf den ärgerlich werdenden Bischof lässt Dr. Livingston verärgert auffahren: Ihr gehe es um einen Menschen, betont sie.

32. SZENE: 31-32 = 0

Einstellungen: 38

Beschreibung: Im „Close-up“ eines Kreuzes wird auf den darauf befindlichen Namen Soeur Marie Paul fokussiert. Eine darauf folgende „Halbtotale“ zeigt Martha am Grab stehen und Agnes das Grab mit Blumen schmücken. Bei Marie Paul handelt es sich um eine verstorbene Nonne und Freundin von Agnes aus dem Kloster. Auf die Frage, weshalb Agnes Marie so gemocht habe, erwidert diese, dass ihr gefallen habe, was Marie zu ihr gesagt habe: „All of gods saints would like to sleep besides me, if they could.“ Als Martha und Agnes das Grab verlassen läutet im Hintergrund eine Glocke. Agnes verspricht nun, Martha an einen geheimen Platz zu führen, welchen Marie ihr gezeigt habe: es handelt sich um den Glockenturm. Während Agnes vergnügt die

steilen Treppen hinaufläuft, gerät Dr. Livingston schnell außer Atem. Sie will Agnes dazu bringen, weniger schnell zu laufen und bemerkt, dass sie zu rauchen aufhören sollte. Oben angekommen singt Agnes unter dem schönen Klang der Glocke. Dann entwickelt sich ein Gespräch zwischen den beiden Frauen. Sie habe Angst vor Babys, sagt Agnes, denn als Kind sei sie mit dem Kopf voran fallen gelassen worden. Dies sei der Grund, weshalb sie vieles nicht verstehe. Ihre Mutter, so spricht sie weiter, hätte immer Kopfschmerzen gehabt und dann Engel gesehen, die ihr Dinge über ihre Zukunft sagten. Auch sie habe Kopfschmerzen, daran, dass ihre Mutter Engel gesehen habe, glaubt sie aber nicht wirklich. Im Laufe des Gesprächs beginnt Agnes Dr. Livingstons psychoanalytisch motivierten Absichten zu durchschauen. „You're trying to make me say she was a bad woman.“ Sie habe ihre Mutter aber geliebt.. Als Martha eine Hand nach ihr ausstreckt und sich ihr nähern will, beginnt sie zu schreien: „Don't touch me like this. I know what you want. You want to take god away!“ Sie läuft davon. Die Kamera schwenkt auf Martha Livingston und leise, traurige Filmmusik setzt ein. Martha wirft ihre Zigarette vom Turm.

33. SZENE/ALTERNIERNEDES SYNTAGMA: 32-33 = 0

Einstellungen: 14

Beschreibung: Die Oberin Miriam steht am Hintereingang zum Kloster. Man sieht Agnes, die sich an ihrer Schulter ausweint und ins Haus verschwindet sobald Martha Livingston kommt. Martha und Miriam begeben sich in das Büro der Oberin, wo sie über den weiteren Verlauf der Untersuchung sprechen. Die Oberin klagt Martha an, sie habe Vorbehalte gegenüber der christlichen Religion. Diese entgegnet, Miriam solle Agnes nicht abschirmen und ihr das Recht zugestehen, die Außenwelt kennen zu lernen und wie die Leute dort zumindest die Chance haben, Kinder zu bekommen und gelegentliches Glück zu empfinden. Miriam aber meint, der Spielraum, der ihr bleibe, sei nur allzu gering, denn man könne Agnes entweder ins Irrenhaus oder das Gefängnis schicken. Martha hingegen plant einen Ausgleich über die legale Unschuld Agnes, die nicht gewusst habe, was vor sich ging. Die Kamera schwenkt auf die verschränkten Hände der Oberin am Schreibtisch. Martha legt ihre behandschuhte Hand als Zeichen der Gleichgesinntheit und Anteilnahme darauf. Es wird angedeutet, dass die beiden Frauen nun Verbündete in gemeinsamer Sache sind.

34. SZENE: 33-34 = 0

Einstellungen: 4

Beschreibung: Die Kamera schwenkt in genau entgegengesetzter Richtung vom Aschenbecher am Tisch zu Martha. Sie fragt, nun in nüchterner Atmosphäre, wann Agnes das Kind hätte empfangen können. Oberin Miriam besteht darauf, dass es keine Besucher gegeben habe. Als Dr. Livingston darauf besteht, ihr Tagebuch zu kontrollieren und sie tatsächlich etwas findet, beginnt Miriam zu erzählen. Die Kamera zoomt auf ihr Gesicht.

35. SZENE: 34-35 = 0

Einstellungen: 13

Beschreibung: Wieder wird rückgeblendet, erneut signalisiert durch das zu Beginn stehende Voice-Over der Stimme Miriams. Die Mutter Oberin stellt Agnes zur Rede, denn Schwester Marguerita habe ihr gesagt, sie benutze keine Leintücher mehr. Diese seien befleckt, meint Agnes, im Mittelalter wären die Leute heilig davon geworden, keine Leintücher benützt zu haben. Nachdem Miriam verärgert bemerkt hat, wie oft sie schon gesagt habe, dass Menstruation nichts Unreines sei, erzählt sie eine Geschichte: Eine alte Frau sei einmal ins Kloster eingetreten, da sie zu alt war, Kinder zu bekommen. Die Menstruation aber habe sie daran erinnert, dass Gott ihr das Geschenk Mutter sein zu können, zuteil hat werden lassen. Nun gesteht Agnes, dass das Problem ein anderes sei, denn es sei nicht ihre Zeit im Monat. Sie beginnt zu schluchzen. Die Erzählerstimme Miriam erklärt aus dem Off, es sei der 23. Jänner gewesen, am selben Abend sei eine ihrer ältesten Nonnen gestorben. Dies müsse auch der Tag von Agnes Empfängnis gewesen sein.

36. ORDINÄRE SEQUENZ: 35-36 = 0

Einstellungen: 8

Beschreibung: Ein Kreis von Nonnen ist nun um das Totenbett der alten Marie Paul zu sehen. Die Erzählerstimme der Oberin erklärt, dass sie Agnes aufgrund der Vorbereitungen zu diesem Zeitpunkt aus den Augen verloren habe. Man sieht Priester Martineau, der die letzte Salbung durchführt. Die Nonnen rund um das Bett beten. Hinter Mutter Miriam, die am Fußende des Bettes steht, sieht man plötzlich Agnes erscheinen. Sie lächelt. Die Einstellung danach zeigt das Gesicht der im Sterben liegenden Nonne. Sie flüstert scheinbar unbemerkt von allen anderen Agnes etwas zu. Die nächste Einstellung zeigt wieder Agnes, sie macht einen erschrockenen Gesichtsausdruck und verlässt den Raum ebenso unbemerkt, wie sie gekommen war. Die Mutter Oberin, die in dieser Einstellung im Vordergrund zu sehen ist, hat an dieser Stelle die Augen geschlossen. Wieder erfolgt ein Schnitt auf das Gesicht der alten Frau. Nun hat auch diese die Augen wieder geschlossen. Es macht den Eindruck als habe sie nie geflüstert. In einer letzten Einstellung sieht man noch einmal das Totenbett, die Nonnen und den Priester in einer „Totalen“. Die alte Frau ist gestorben. Obwohl dieses Segment eine Erzählung Mutter Miriams darstellt, erfährt der Rezipient mehr als die Protagonisten wissen können, denn die Oberin konnte Agnes offensichtlich nicht sehen. Sie weist darauf zu Beginn des Segmentes explizit hin. Das Geschehen wirkt unter anderem aufgrund der Schnitte zwischen Agnes und der alten Frau, welche einmal die Augen offen, dann wieder geschlossen hat, unreal und ist schwer einzuordnen. Es wird angedeutet, dass mehr im Kloster geschieht als Martha und vielleicht auch die Oberin Miriam ahnen, wenngleich nicht ausdrücklich hervorgeht, inwiefern das Gezeigte der Wirklichkeit entspricht.

37. SZENE: 36-37 = 0, Das Voice-Over der Stimme des Priesters verbindet beide Segmente.

Einstellungen: 5

Beschreibung: Dr. Livingston befindet sich in einer großen, prunkvollen Kirche. Es ist Tag, und sie spricht „während sie durch den Mittelgang der Kirche geht, mit einem Priester. Der Priester ermuntert sie dazu, ihren Bericht abzuschließen. Er weiß von ihrer Mutter im „St. Katherin's Home“ und auch von ihrer Schwester Marie, welche in einem katholischen Konvent gestorben war. Auf die Frage, woher er dies wisse, geht er nicht ein. Er bezweifelt vielmehr die Objektivität Martha Livingstons und bezeugt, dass es für die Katholiken durchaus einen Unterschied mache, ob ein anderer Christ die Situation einzuschätzen versuche oder jemand, der nicht glaubt. „You got to be merciful and quick,“ schließt er seine Rede. Die letzte Einstellung zeigt ihn von hinten, wie er eine Halle durchquert. In diesem Segment werden zum ersten Mal konkrete Zweifel an Marthas Objektivität deutlich. Auch die doppelte Bedeutung des Namens Marie wird nun aufgeklärt. Katholizismus wird einerseits als sehr offiziöse Angelegenheit, andererseits aber auch als persönlicher, emotionaler Glaube ausgewiesen.

38. EPISODISCHE SEQUENZ: 37-38 = 0

Einstellungen: 6

Beschreibung: Das Kloster wird von außen bei Tag gezeigt, wie dies in mehreren Einstellungen zuvor schon geschah. Mutter Miriam läutet die Glocke am Turm. Ihr Lachen und ihre Mimik drücken Freude aus. Die letzte Einstellung zeigt eine Kuh.

39. SZENE: 38-39 = 0

Einstellungen: 17

Beschreibung: Agnes melkt eine Kuh in den Stallungen des Klosters. Martha tritt zu ihr, und sie beginnen zu sprechen. Im Laufe des Gesprächs wird deutlich, dass Agnes vor ihrer toten Mutter Angst hat. Sie glaubt immer noch die Stimme der Mutter zu hören oder diese zu sehen. Als Kind musste Agnes nackt auf einem Stuhl stehen, wurde von ihrer Mutter dann verspottet und schließlich mit einer brennenden Zigarette misshandelt. Im Heu

sitzend schlägt Martha, welche verspricht Agnes zu beschützen, ein Rollenspiel vor. Während Martha vorgibt ihre Mutter zu sein und sie beschimpft, muss Agnes sich nun wehren. Obwohl Agnes zunächst ängstlich zögert, gelingt der Versuch. Agnes bricht in Tränen aus und Martha nimmt sie in ihre Arme. Sie liebe sie, verspricht Dr. Livingston Agnes. Sie fügt hinzu, sie liebe sie so sehr wie Gott.

40. SZENE: 39-40 = 0

Einstellungen: 9

Beschreibung: Die alte Nonne Marguerita betritt einen Raum im Kloster, in welchem Dr. Livingston sich gerade umsieht. Es ist das ehemalige Zimmer Agnes'. In flüsterndem Ton und etwas hektisch gibt die Nonne der Psychologin den Hinweis, nach den Klosterakten zu sehen. Sie habe Blut an den Händen der Oberin gesehen, diese wisse mehr, als sie sage. Bevor Martha reagieren kann, geht die Nonne in schnellen Schritten aus dem Zimmer den Gang hinunter.

41. SZENE: 40-41 = 0

Einstellungen: 15

Beschreibung: Dr. Livingston befindet sich im Keller des Klosters und sucht in den dort befindlichen Schränken nach Akten über Agnes und Miriam. Eine eintretende Nonne ertappt sie dabei. Im Hintergrund ist hier nicht-diegetische Filmmusik zu hören. Martha erklärt der Nonne, sie suche nach Akten über Agnes, welche von der freundlichen Nonne auch prompt gesucht und gefunden werden. Als sie den Raum verlassen hat, sucht Martha auch nach den Akten der Oberin Miriam. Sie vergleicht beide miteinander, wobei die Musik im Hintergrund die Spannung steigert. Plötzlich zeigt ein Schnitt auf den Eingang, dass die Oberin dort steht. Die Musik endet abrupt. Aus dem heftigen Gespräch, das sich nun entwickelt, geht hervor, dass Agnes die Nichte Miriams ist. Miriam verteidigt sich gegen die Vorwürfe Marthas: Sie kenne Agnes erst seit diese im Kloster ist, sie habe von ihrer Vergangenheit nichts gewusst, da ihre Schwester früh von zuhause fortgegangen ist. Die Schwester sei Alkoholikerin gewesen, dies sei wohl ein Grund, weshalb sie Agnes nie zur Schule geschickt habe. Den Vater von Agnes kennt Miriam nicht. Die Frauen stehen nun mittlerweile vor dem Eingang zum Archiv. Als Martha der Oberin davon erzählt, dass Agnes misshandelt wurde, beginnt diese zu weinen. Mit Händen vor dem Gesicht und mit den Worten, sie habe es nicht gewusst, verlässt sie den Raum. Martha selbst steht an einer Kommode und greift sich verzweifelt an den Kopf.

42. SZENE: 41-42 = Dissolve

Einstellungen: 8

Beschreibung: Eine Frau mit einer Frisur, die in den 80er-Jahren wohl modern war, wird von einem Polizeibeamten in französischer Sprache verhört. Offensichtlich handelt es sich um eine Prostituierte. Der Polizist ist der Mann aus den Segmenten 8 und 29. Mittlerweile kann man darauf schließen, dass es sich um Martha Livingstons Geliebten handelt. Als Martha eintritt und nach Informationen zum Fall von Agnes fragt, erkennt ihr Freund erstaunt, dass sie in den Fall emotional involviert ist. Er rät ihr, Schlaf zu suchen, sie sehe erschöpft aus, verspricht ihr aber zu helfen.

43. SZENE: 42-43 = 0

Einstellungen: 5

Beschreibung: Martha Livingston betritt ihre Wohnung, durchquert den Vorraum und betätigt ihren Anrufbeantworter. Ihre Sekretärin meldet von Anrufen der Presse, den Fall Agnes betreffend. Auch ein Journalist fragt nach Auskunft. Der letzte Anruf stammt von ihrem Freund aus dem vorhergehenden Segment. In keinem der Zimmer der Nonnen befindet sich normalerweise ein Mülleimer. Agnes Baby aber wurde in einem Mülleimer

gefunden. Neben wichtiger Information zur kriminalistischen Behandlung des „Falles Agnes“ wird in diesem Segment angedeutet, wie groß das mediale Echo auf den Mordprozess ist.

44. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 43-44 = 0

Einstellungen: 8

Beschreibung: Diverse Einstellungen zeigen Nonnen und Priester Martineau in der Kapelle des Klosters bei der Messe. Zu Beginn sieht man eine Jesusfigur, ähnlich wie in Segment 2 hinter Gittern. Einstellungen 4 und 7 zeigen den Raum mit den Nonnen, Agnes unter ihnen, in der „Totalen“. Das konstant bleibende Flüstern ihrer Gebete verbindet die einzelnen Einstellungen miteinander.

45. SZENE: 44-45 = Dissolve

Einstellungen: 20

Beschreibung: Das Gebetsflüstern ist zu Beginn auch in diesem Segment noch zu hören, wird allerdings langsam von ruhiger Musik abgelöst. Mutter Oberin Miriam und Dr. Martha Livingston sind im Stall des Klosters. Livingston will Agnes hypnotisieren, sie hat eine Bewilligung des Gerichts erwirkt. Miriam hat dagegen Vorbehalte. Martha greift die Oberin an, indem sie ihre moralische Integrität in Frage stellt: „The catholic church doesn't have a cornerstone of morality.“ Nun glaubt Miriam zu wissen, dass die katholische Kirche Martha einmal Schmerz zugefügt habe. Martha erzählt wütend, wie sehr ihre Schwester ihr vorgezogen worden war. Während ihre Schwester als gottgeweiht und schön galt, sah man in ihr nichts als ein kleines, pickeliges und daher hässliches Mädchen. Also seien es Pickel, weshalb Martha die Kirche hasse, entgegnet Miriam. Beide müssen lachen, sie scheinen versöhnt.

46. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 45-46 = 0

Einstellungen: 2

Beschreibung: Dieses Syntagma besteht aus nur zwei Einstellungen. Die erste zeigt zwei Nonnen einen Korb tragen. Die Kamera schwenkt und eine weitere Nonne wird sichtbar, wie sie um das Kreuz im Hof des Klosters geht. Die zweite Einstellung zeigt eine Schwester des Klosters mit einer Brieftaube. Das Segment steht etwas außerhalb der eigentlichen Narration und weist auf das zeitlose Leben im Kloster hin.

47. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 46-47 = 0

Einstellungen: 18

Beschreibung: In einer Gartenlaube vor dem Kloster erzählt Oberin Miriam Martha Livingston von ihrer Vergangenheit. Die Einstellung ist eine „Weite“, die Protagonistinnen sind zu Beginn nur anhand ihrer Stimmen zu erkennen. Die zweite Einstellung zeigt beide Frauen in einer „Totalen“ von vorne. Das Segment wird in seinem Verlauf zu einem alternierenden Syntagma zwischen den großen Einstellungen der Gesichter der beiden Frauen. Die Oberin, die nicht immer im Kloster gewesen ist, sagt, sie habe erst beim Gesang Agnes' wieder wirklich zu glauben begonnen und alle ihre bis dahin aufgestauten Zweifel an ihr selbst und an Gott wieder abgelegt. Sie erkannte in der Stimme Agnes' die Stimme ihres Schutzengels, den sie, bis sie sechs Jahre alt war, singen hören konnte. „Please don't take that away from me“, fleht sie Dr. Livingston an. Auch Martha Livingston glaubt im Gesang jemanden wiedererkannt zu haben. Für sie ist es die Stimme ihrer im Kloster verstorbenen Schwester Marie. Als Martha sich eine Zigarette anzündet, fragt sie Miriam, ob auch sie eine wolle. Miriam bejaht und beide beginnen, während sie Zigaretten rauchen, aufgelöst über Heilige und das Rauchen zu scherzen. Es ist die erste Szene, in welcher Oberin Miriam und Martha Livingston einander freundschaftlich gegenüberstehen. Den Scherzen über Heilige folgt Marthas Frage, ob Miriam daran glaube, ob es Heilige gibt. Miriam bejaht, befürchtet aber, dass es in der Gegenwart keine wirklich guten Menschen mehr gäbe. Auf die Frage, ob sie nicht selber eine Heilige sein könnte, ob sie nicht gut genug wäre, antwortet sie, dass Gut-Sein allein nichts damit zu tun habe,

heilig zu sein. Man müsse dazu geboren sein, müsse mit Gott verbunden sein wie niemand sonst. Heilige wären oft als Verrückte betrachtet worden und hätten sich wohl auch so verhalten. Ihr letzter Satz klingt sehnsuchtsvoll und aufgeklärt: „Oh my dear, how I miss the miracles.“ Während sie von der Laube auf das Kloster zugehen, bemerkt Livingston: „Agnes is attached to god.“ Sie spielt darauf an, dass Miriam Agnes für eine Heilige halten könnte. Diese willigt nun in die Hypnose Agnes' unter der Bedingung ein, anwesend sein zu dürfen.

48. SZENE:

Einstellungen: 36

Beschreibung: Mutter Miriam, Martha Livingston und Agnes sind in einer Dachkammer des Klosters. Die vollkommen in Weiß gekleidete Agnes hockt in der Mitte des Zimmers und wird von Dr. Livingston hypnotisiert. Martha zählt bis drei. Sie lässt Agnes in ihrer Erinnerung zurück zur Geburt des Kindes gehen. Agnes spielt die Geburt nach als würde sie diese tatsächlich noch einmal erleben. Sie steigert sich in Rage, will aber nicht sagen, woher das Kind gekommen ist. Am Boden zusammengekauert stellt sie die Geburt nach. Sie weist auf den sich plötzlich im Zimmer befindlichen Mülleimer hin und spricht von ihren Schmerzen. Hastig springt sie auf. Oberin Miriam will zu ihr eilen und einschreiten, aber Martha hält sie davor zurück, die Hypnotisierte aufzuwecken. Jemand sei im Raum mit ihr, meint Agnes und sie beginnt zu schreien: „Go away from me!“ Bevor deutlich wird, wer mit Agnes bei der Geburt im Raum war, muss Martha sie aufwecken. Sie zählt noch einmal bis drei. Agnes kann sich nun daran erinnern, was in der Nacht der Geburt ihres Kindes geschehen ist. Dr. Livingston und Agnes umarmen einander. Eine Einstellung zeigt Agnes Gesicht und den Rücken Marthas, die nächste Einstellung Oberin Miriam, welche böse in Agnes' Richtung blickt. In der nächsten Einstellung senkt Agnes den Blick. An dieser Stelle setzt ruhige, nicht-diegetische Streichermusik ein.

49. ORDINÄRE SEQUENZ: 48-49 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Das rege Leben auf einer Straße Montreals steht in Kontrast zur Welt im Kloster. Martha überquert die Straße und begibt sich in ein Gebäude: ein Archiv. Die nächste Einstellung zeigt sie zusammen mit dem Archivar auf der Suche nach den Grundrissplänen des Klosters. Zunächst auf Französisch erklärt der Archivar, er kenne das Kloster, es sei ein sehr altes Haus. Mit den Plänen in Händen erzählt er Martha sogleich von einem geheimen Gang zwischen dem Kloster und dem Stall des Klosters, welchen die Nonnen früher benutzt hätten, um im Winter nicht durch den Schnee laufen zu müssen. Dr. Livingston zeichnet den Grundriss des Ganges ab.

50. SZENE: 49-50 = 0

Einstellungen: 10

Beschreibung: Martha Livingston befindet sich wieder im Kloster. Sie durchquert einen schlicht aussehenden Raum und sucht offenbar nach dem Gang, auf den sie im Archiv aufmerksam wurde. Leise Musik baut Spannung auf. Sie findet den Gang und durchquert ihn mit einer Kerze, die sie von einem Altar nimmt. Als sie die Bodenklappe aufhebt und sich im Hühnerstall wiederfindet, verstummt die Musik. Obwohl in diesem Segment nur sehr wenig geschieht, ist man, vor allem aufgrund der seltenen nicht-diegetischen Musik, in der Erwartungshaltung, dass etwas besonderes geschehen würde. Das plötzliche Verstummen der Musik deutet auf anderes hin, der Gang allein ist die Entdeckung.

51. BESCHREIBENDES SYNTAGMA: 50-51 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Das Syntagma zeigt zunächst ein Kreuz, man vernimmt Glockenläuten und sieht dann Heiligenstatuen. Dieses Segment wirkt beruhigend und baut die Spannung des vorhergehenden Segmentes vollends ab.

52. SZENE: 51-52 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Eine große Kirche in der Stadt Montreal wird in der „Totalen“ abgebildet. Man erkennt zwei schnell schreitende Gestalten, die sich von der Kirche entfernen. Es sind zwei Nonnen. Kamera und Schnitt folgen den Nonnen durch die Stadt. Die beiden sind zielstrebig und lassen sich auch von fahrenden Autos nicht abhalten, welche sie mit einfachen Handbewegungen auffordern stehen zu bleiben. In der vierten Einstellung gelingt ein besonderer Kontrast: Beide Nonnen, man erkennt diese nun als Schwester Ann und Oberin Miriam, stehen in einem Fahrstuhl. Vor ihnen steht eine modern gekleidete Frau, die sich der spiegelnden Fahrstuhlwand schminkt. Zum ersten Mal entsteht der Kontrast zwischen den beiden Welten Kloster und moderner Welt in einem Bild. Beide Nonnen betreten nun ein Büro, die Sekretärin will sie nicht vorlassen, sie wird ignoriert. Es ist Martha Livingstons Büro. Sie lässt die Nonnen in den Raum.

53. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 51-52 = 0

Einstellungen: 27

Beschreibung: Ein heftiges Gespräch entspinnt sich im Büro zwischen Martha Livingston und der Oberin Miriam. Martha soll der Fall entzogen werden, die Nonnen würden jemand anderen suchen, denn Martha respektiere ihren Glauben nicht. Miriam fügt hinzu: „I want the chance to believe in a miracle.“ Sie spielt darauf an, dass das Kind tatsächlich von Gott sein könne und Agnes vielleicht eine Heilige sei. Martha hingegen meint, sie glaube an die Psychologie: „That’s what I have to believe.“ Alles, was vorgekommen sei, ließe sich einfach erklären und brauche keinen Wunderglauben, sie wolle eine Erklärung. Miriam widerspricht: „A miracle is an event without an explanation. If she is capable of putting a whole in her hand without benefit of a nail, why shouldn’t she split a cell in her womb?“ Nun erzählt Martha Miriam vom Geheimgang im Kloster und fragt diese, wer also mit Agnes im Raum gewesen sei, vielleicht sei sie selbst es gewesen, vielleicht habe sie selbst das Kind auf dem Gewissen. Miriam, die von dem Gang wusste, erwidert erobert, dies sei wohl eine Frage, die sie dem Staatsanwalt stellen müsse, nicht ihr und auch nicht Agnes. Agnes könne den Geheimgang nicht gekannt haben. Sie verlässt das Büro. In diesem Segment werden zwei Zugangsweisen zu dem von Agnes begangenen Mord explizit angesprochen: Miriam setzt auf den christlichen Glauben und hält Agnes für heilig und unschuldig. Die Frage, ob sie tatsächlich glaube, dass Agnes ein Kind von Gott erhalten habe, bejaht sie. Auch Martha hält Agnes für unschuldig, sie geht allerdings wissenschaftlich, psychologisch vor. Sie ist der Meinung, es gäbe für alles, was im Kloster geschehen sei, eine rationale Erklärung.

54. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 53-54 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Das Segment zeigt eine Heiligenstatue, das Kloster und schließlich Nonnen beim Eislaufen. Agnes befindet sich unter ihnen. Die Atmosphäre ist unbeschwert, eine andere Seite des Klosterlebens wird gezeigt. Die Nonnen scheinen glücklich.

55. SZENE/ ALTERNIERENDES SYNTAGMA:

Einstellungen: 19

Beschreibung: In diesem Segment alternieren zwei Szenen, die allerdings derart ineinander verflochten sind, dass man sie als ein einziges narratives Segment betrachten kann: Eine Frau in weißem Hochzeitskleid geht in einer sehr nahen Einstellung auf die Kamera zu. Man erkennt die Kapelle des Klosters. Die Einstellungen 2 bis 6 zeigen Martha im Gespräch mit dem Richter. Sie erbittet Aufschub im Fall Agnes und erhält noch einen Tag Zeit, um ihren Bericht abzuschließen. Einstellung 7 ist wieder im Kloster und zeigt noch einmal die Braut, die nun aber wie gekreuzigt vor den Gittern der Kapelle liegt. Rund um sie stehen Nonnen, auch der Priester ist anwesend. In

dieser Lage erinnert die Nonne an Agnes in Segment 26. Es wird schnell deutlich, dass es sich um keine herkömmliche Hochzeit handelt, sondern vielmehr um die Weihe einer Frau zur Nonne: sie heiratet Gott. Während des Rituals befindet sich die Familie der Nonne hinter den Gittern der Kapelle – weltliche und spirituelle, klösterliche Welt sind strikt voneinander getrennt. Die letzten Einstellungen zeigen die Nonne mit ihrer Familie am Klavier. Jemand spielt das Klavier, und sie beginnt in volkstümlichem Französisch zu singen. Es folgt ein Schnitt auf die Nonnen, die ihre Gesichter an das Gitter pressen und fröhlich in den Gesang einstimmen. Die letzte Einstellung, immer noch von der Klaviermusik und dem Gesang der Nonnen unterlegt, zeigt wieder Martha Livingston auf dem Weg zum Kloster. Das Alternieren der Szenen bewirkt, dass beide Handlungen als gleichzeitig empfunden werden. Es wird Spannung aufgebaut.

56. SZENE: 55-56 = 0

Einstellungen: 7

Beschreibung: Äbtissin Miriam sitzt an einem Tisch und scheint mit Papieren beschäftigt zu sein. Eine Nonne kündigt ihr einen Gast an. Als sie erfährt, dass es sich um Martha Livingston handelt, verzieht sie das Gesicht, lässt diese aber vortreten. Martha berichtet von ihrer einstweiligen Verfügung und will wieder mit Agnes sprechen. „This is the permission to take her apart“, entsetzt sich Miriam. Im folgenden Gespräch wird klar, dass Miriam von der Schwangerschaft Agnes' wusste, aber niemandem davon erzählt hatte. Sie war verantwortlich für den Mülleimer im Zimmer. Ihr Vorhaben war es, das Kind später in ein Krankenhaus zu geben, doch die Geburt war schwierig. Als sie aus dem Raum rannte, um Hilfe zu holen, war es zu spät. Sie weiß nicht, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist. Martha glaubt ihr nicht. Sie denkt Miriam sei die Mörderin.

57. ORDINÄRE SEQUENZ: 56-57 = 0

Einstellungen: 69

Beschreibung: Agnes sitzt wieder am Dachboden, sie ist offensichtlich hypnotisiert. Die Einstellung ist außergewöhnlich, denn sie zeigt das Geschehen aus einer schrägen Aufsicht. Martha will, dass Agnes sich an den Tag erinnert, an welchem Schwester Marie Paul gestorben ist. Agnes erzählt, die alte Nonne habe ihr am Tag, bevor sie gestorben sei, den Geheimgang zwischen Kloster und Stall gezeigt, und sie gesandt, da sie dort „ihn“ treffen solle. Agnes wurde „ihm“ gesandt. Worauf sich die Personalpronomen „ihn“ und „ihm“ beziehen, bleibt unbestimmt. Die nächste Einstellung zeigt Agnes im Geheimgang des Klosters und im Stall, wo sie auf den Unbekannten wartet. Ihre Stimme aus dem Off erläutert die Handlung. Sie sagt, sie habe Angst gehabt. Das Bild zeigt aufflatternde Tauben und in einer weiteren Einstellung eine Eule unter den Tauben. Agnes wiederholt sich, sie weiß nicht, auf wen sie wartet. Immer wieder zwischengeschnittene Bilder des Stalles und der Tauben steigern Erwartung und Spannung. Agnes spricht in die Dunkelheit hinein, er solle sich zeigen. Dann liegt sie am Boden, man sieht ihr Gesicht, sie stöhnt und spricht, sie sehe Farben: „brown, yellow, blood, me,...“ Bevor die Erzählung ein Ende findet, sieht man, wie sie die Hände erhebt, scheinbar um jemanden zu umarmen. Dann wird wieder das Dachgeschoss gezeigt. Agnes hat beide Hände gehoben, sie lächelt und scheint sich in Trance zu befinden. Man erkennt, dass ihre Hände bluten. Was genau dazu geführt hat, bleibt unklar. Miriam und Martha scheinen erstaunt, Martha weicht erschrocken einen Schritt zurück. Agnes läuft hysterisch an die Wand, um dort, Blutspuren hinterlassend, zusammenzusinken. Sie schreit, „er“ bestrafe sie, weil sie „ihn“ verraten habe: „It's not my fault, mummy.“ Die beiden anderen Frauen versuchen Agnes zu beruhigen, auf die blutigen Hände gehen sie kaum ein. Sie hasse ihn, schreit Agnes nun und auf die Frage, um wen es sich handle, antwortet sie endlich: „God“. Nun erzählt sie, was in der Nacht, als sie das Baby bekam, genau geschehen ist. Mutter Miriams Bericht wird bestätigt. Als diese den Raum verlassen hatte, um Hilfe zu holen, dachte Agnes, all das sei ein Missverständnis: „But it's my mistake, not mummy's or god's mistake. I can save her. I can give her back to god. I put her asleep.“ Mit der Kordel ihrer Nonnentracht hatte sie das Kind erwürgt. In der letzten Einstellung sieht man Agnes lächelnd am Boden knien, von den beiden anderen Frauen umgeben. Sie hält beide blutenden

Handflächen nach oben. Die Kamera zeigt das Geschehen wieder in Aufsicht. Das Bild wirkt, als würde ein Heiligenbild oder eine Pietà zitiert. Die letzten Einstellungen sind mit ruhigem, sakral wirkendem Gesang unterlegt. Obwohl die unterschiedlichen Einstellungen dieses Segments zwei Szenen für sich darstellen, eine davon ist der Rückblick Agnes', sind sie derart miteinander verknüpft, dass sie als ein einziges Segment betrachtet werden können. Die Verflechtung der beiden Szenen und die dadurch entstehende Ellipse in der Narration lassen das Geschehen als ordinäre Sequenz erscheinen. Die elliptische Darstellung bewirkt außerdem, dass nicht genau gesagt werden kann, was in der einen wie der anderen Szene genau geschehen ist. Weder erfährt man so, wer der Liebhaber Agnes gewesen ist, noch wie sie zu den Wundmalen an den Händen kam.

58. BESCHREIBENDES SYNTAGMA

Einstellungen: 2

Beschreibung: Während der Gesang aus dem vorigen Segment weitertönt sind ein Wolkenhimmel und darauf folgend eine Straße Montreals zu sehen.

59. SZENE: 58-59 = 0

Einstellungen: 20

Beschreibung: Ort des Geschehens ist das Gericht. Von der Kanzel herab verkündet der Richter das Urteil über Agnes. Die erste Einstellung zeigt den Richter, es erfolgen weitere des vollen Gerichtssaales. Unter den Anwesenden befinden sich Agnes, die in der Mitte des Raumes an der Anklagebank steht, sowie Mutter Miriam und Dr. Martha Livingston. Das Urteil lautet auf unschuldig, weil nicht verantwortlich. Agnes solle ins Kloster zurückkehren und dort unter medizinische Aufsicht gestellt werden. Noch während der Richter spricht erhebt sich Agnes. Der Richter hält inne und fragt, ob sie etwas zu sagen habe. In sakralem Tonfall beginnt Agnes zu sprechen: Eines Tages habe sie „ihn“ im Hof gesehen und er habe zu ihr ein Lied gesungen. Sechs Nächte lang habe er gesungen. In der siebten Nacht aber habe er seine Flügel ausgebreitet und sich auf sie gelegt. Ein Zwischenschnitt zeigt die Mutter Oberin, welche ihr Gesicht schmerzverzerrt abwendet. Leute beginnen zu flüstern. Dann beginnt Agnes zu singen: „Charly is a dandy,....“ Ihre Worte gehen in den Rufen des Richters unter. Mehrmals ruft er aus, die Angeklagte solle aus dem Raum geführt werden. Agnes singt weiter. Zuletzt wird Marthas Gesicht gezeigt, auch sie ist besorgt und bestürzt.

60. BESCHREIBENDES SYNTAGMA: 59-60 = 0

Einstellungen: 6

Beschreibung: Das Kloster wird in unterschiedlichen, meist weiten Einstellungen gezeigt. Unter anderem sieht man die Schaukel aus Segment 30, diesmal aber ohne Agnes. Aus dem Off erklingt Martha Livingstons Stimme. Sie spricht von dem Lied, welches Agnes im Gericht gesungen hat. Sie habe es nicht erkannt, vielleicht sei es ein Lied ihres Vaters gewesen, vielleicht sei dieser Feldarbeiter gewesen und sie habe ihn als jemanden empfunden, der ihr Sicherheit gab, den sie Lieben könne. Ihre letzten Sätze fassen das Thema des Films zusammen: „I want to believe that she was blessed. That she left a little part with me. That would be miracle enough, wouldn't it?“ Nun sieht man noch einmal Agnes. Sie steht am Glockenturm und singt. Eine Taube fliegt ihr zu. Sie kann die Taube fangen. In eben jenem Moment beginnt laute, nicht-diegetische Filmmusik. Die Kamera zeigt die davonfliegende Taube und folgt ihrem Flug.

6.2 Analyse der autonomen Segmente von „Stigmata“

Protagonisten und Hauptdarsteller des Films sind:

Vater Andrew Kiernan	–	<i>Gabriel Byrne</i>
Frankie Paige	–	<i>Patricia Arquette</i>
Donna Chadway	–	<i>Nia Long</i>
Kardinal Houseman	–	<i>Jonathan Pryce</i>
Vater Durning	–	<i>Thomas Kopache</i>
Vater Dario	–	<i>Enrico Colantoni</i>
Vater Gianni Demonico	–	<i>Dick Latessa</i>
Almeida	–	<i>Jack Donner</i>

1. GEKLAMMERTES SYNTAGMA:

Einstellungen: 8

Beschreibung: Der Film beginnt mit der weiten Einstellung eines Sonnenuntergangs, während Credits und Titel eingeblendet werden. Die Schrift der Credits erscheint zunächst hieroglyphenartig und wird erst im weiteren Verlauf lesbar. Ein Untertitel weist auf den Ort des Geschehens hin: „Belo Quinto. South East Brazil.“ Die folgenden Einstellungen sind abwechselnde Kameraschwenks und -fahrten, die einen schreibenden Mönch, Kerzen, seine Handschrift und in einer letzten „Großen“ den Rosenkranz des Mönchs zeigen, welchen er an seine Stirn und Lippen führt. Das Licht ist low key (braun und rötlich), womit eine mystische Atmosphäre geschaffen wird. Eine der Handschriften ist in einem „Close-up“ kurz lesbar; es steht darauf: „*Jesus and the kingdom of god is within you (...)*“ Die flötenartige Musik steigert sich bis zum Schluss des Segmentes, um dann langsam zu verklingen.

2. ORDINÄRE SEQUENZ: 1-2 = fade to black

Einstellungen: 16

Beschreibung: Die Sequenz zeigt in unterschiedlichen Einstellungen eine Ansammlung von Menschen vor der Kirche Belo Quintos. Zu Beginn läutet ein im Vordergrund der brasilianischen Landschaft stehender Junge die Kirchenglocke. Der Klang der Glocke vermischt sich im Verlauf des Syntagmas mit bedrohlich brummender, flötender Filmmusik. Manche der Einstellungen werden in Zeitlupe dargestellt, was Bedrohlichkeit und Langsamkeit verstärkt. Zu sehen sind behinderte Menschen, ein Blinder, Leute, die ein großes Jesus-Kreuz tragen, betende Menschen und immer wieder Statuetten von Heiligen und Engeln. Man sieht außerdem zum ersten Mal Vater Andrew Kiernan, einen der Protagonisten des Films, der durch die Masse hindurch auf die Kirche zugeht und diese betritt.

3. SZENE: 2-3 = 0

Einstellungen: 68

Beschreibung: Diese Szene könnte auch als ordinäre Sequenz aufgefasst werden. Anstatt den Zeitraum des Dargestellten zu verkürzen, wird dieser jedoch verlängert, indem die Handlung immer wieder durch Kamerafahrten unterbrochen wird, welche den Ort schildern. Gezeigt wird Vater Kiernan, der die Kirche betritt, um dort eine Madonnenstatue zu untersuchen, welche blutige Tränen weint. Vor dem Altar liegt ein toter Mönch aufgebahrt, der als der Mönch aus Segment 1 zu erkennen ist. Im Gespräch mit einem anderen, sehr jungen Priester hört man das erste Mal den Namen des Mönchs: Almeida. Neben den beiden Priestern steht die

weinende Madonnenstatue, deren Sockel, wie in einer Kamerafahrt ersichtlich wird, eine Taube ziert. Die Darstellung der Taube folgt den üblichen christlichen Illustrationen des heiligen Geistes und wird demgemäß mit von ihr fortlaufenden Strichen und einem Strich durch ihre Mitte abgebildet. Die Kirche ist überfüllt mit betenden Frauen, Männern und Kindern. Hervorgehoben werden zuerst die Tränen der Madonna: Eine Kamerafahrt nähert sich von einer Totalen des Kirchenraumes ihrem Gesicht. Gleichzeitig steigert sich die bedrohliche, nicht-diegetische Musik, welche, nachdem man im „Close-up“ eine Träne fließen sieht, wieder verstummt. Eine zweite Steigerung erfährt die Szene, wenn, durch einen plötzlichen Schnitt begleitet, Tauben aufgeschreckt davonfliegen. Das Geräusch ihrer Flügel wird übertrieben laut eingespielt, was einen schaurig-erschreckenden Effekt hat. Die Tauben werden in mehreren aufeinanderfolgenden Einstellungen gezeigt. Danach sieht man ein Heiligen- oder Jesusbild, in welchem ebenso eine Taube abgebildet ist, wieder in Form des Symbols des heiligen Geistes. Weitere Besonderheiten sind besonders effektiv dargestellte „aufwärtsfallende“ Wassertropfen und Kerzen, die sich selbst entzünden. Ein Teil des Bildes wird hier offensichtlich rückwärts abgespielt. Diese visuellen Effekte werden von entsprechenden Toneffekten begleitet; Windgeräusche und aufprallende Tropfen klingen wie rückwärts abgespielt. Die audiovisuelle Rückwärtsbewegung hat einen die Zeit auflösenden Effekt.²³¹ Es entsteht das Gefühl, die Zeit des diegetischen Raumes sei suspendiert oder zumindest seltsam mystisch verändert. Nun beginnt Vater Kiernan seine Untersuchung, begleitet von sich angstvoll bekreuzigenden Menschen. Ein Tonband wird im „Close-up“ eingeschaltet, die Mauern werden untersucht, und schließlich wird fotografiert. Der erste Blitz des Fotoapparates wird von dem übertrieben lauten Klicken des Fotoapparates hervorgehoben.

4. ORDINÄRE SEQUENZ: 1-2 = Schnitt auf Weiß²³²

Einstellungen: 13

Beschreibung: Jede einzelne Fotografie, die Vater Kiernan von nun an macht, wird von einem Schnitt auf Weiß und einem auditiven Effekt begleitet. Das Klicken des Fotoapparates ist überlaut, ebenso das Summen des sich langsam wiederaufladenden Blitzlichts. Den einzelnen Fotografien folgt entweder eine Einstellung des Fotografierenden oder des Fotografierten. Das Fotografierte wird durch Kamerafahrten dargestellt, was dem Geschehen eine besondere Ruhe verleiht, welche durch das nächste Auslösen des Blitzes und einen Schnitt auf Weiß wieder gestört wird. Das Moment der Störung einer bestehenden Ordnung wird verstärkt durch den Aufschrei und das Raunen der Betenden, welche sich in der Kirche befinden und sich nach dem ersten Auslösen des Fotoapparates angstvoll bekreuzigen. Die Abfolge der einzelnen Schnitte und Toneffekte, welche das Auslösen des Apparates signalisieren, wird schneller und von immer näheren Kameraeinstellungen geprägt, wodurch die Beunruhigung und Störung, die Kiernans Tätigkeit hervorruft, noch gesteigert wird. Die Dichotomie von Ruhe und Störung ist eindeutig zuordenbar: Ruhe geht von der Kirche, dem toten Heiligen und den Reliquien aus, während das Störende von Fotoapparat und Vater Kiernan ausgeht. Zum ersten Mal wird im Film der Gegensatz Glaube und Wissenschaft angedeutet. Die Sequenz endet mit einem letzten Bild, einem Bild auf dem noch einmal der verstorbene Aufgebahrte, diesmal auf einer Schwarz/Weiß Fotografie erkennbar, ist. Er steht dort neben anderen Personen, die im Film noch auftreten werden. Ein Junge stiehlt den daneben liegenden Rosenkranz des verstorbenen Mönchs. Die Filmmusik wirkt an dieser Stelle sehr bedrohlich.

5. SZENE. 4-5 = 0

Einstellungen: 5

²³¹ Ein ganz ähnlicher Effekt wird von Alan Parker in seinem Horror-Klassiker „Angel Heart“ (1987) ausgenutzt. Hier rekurren im Kreis drehende Elemente, etwa Ventilatoren, deren Drehrichtung immer dann verändert wird, wenn das Übernatürliche, Teuflische in den Film Eingang findet.

²³² Diese Sequenz könnte auch dem Segment 3 zugeordnet werden. Da Andrew Kiernans fotografische Tätigkeit aber einem etwas anderen Darstellungsmuster folgt, und das Segment in seiner narrativen Bedeutung hervorgehoben ist, wird es gesondert betrachtet.

Beschreibung: Eine blonde Frau, offensichtlich Touristin, kauft von dem Jungen den vom toten Heiligen gestohlenen Rosenkranz.

6. EINZELSCHUß-SEQUENZ? 5-6 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Noch einmal wird Vater Kiernans erstaunt wirkendes Gesicht mit dem Fotoapparat gezeigt

7. INSERT? 6-7 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Man sieht nun noch einmal das Gesicht des verstorbenen und aufgebahrten Mönchs im „Groß“. Blut überfließt das Bild. Es entstammt deutlich nicht dem diegetischen Raum und wird damit als besonderer Effekt filmischer Punctuation erkennbar.²³³

8. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 7-8 = Effekt: Das Bild wird von Blut überströmt.

Einstellungen: 94 (?)²³⁴

Beschreibung: Dieses geklammerte Syntagma stellt die zweite Protagonistin, Frankie Paige, vor und zeigt in einer sehr losen chronologischen Abfolge einen typischen Tag ihres Lebens in Pittsburgh, gekennzeichnet durch die zu Beginn zwischengeschnittene Skyline der Stadt. Die Einstellungen sind mit schneller Rock/Pop-Musik unterlegt. Immer wieder mittels Dissolves zwischengeschnittene oder das Bild überlagernde Heiligenbilder, Personen, Statuen, Häuser und Orte lassen dieses Syntagma als geklammertes Syntagma erscheinen, weniger als episodische Sequenz. Die Zwischenschnitte und Doppelbelichtungen des Bildes erweitern die Dimension der Diegesis: Es ist nicht festzumachen, inwiefern die zahlreichen, oft sehr undeutlichen Bilder der fiktionalen Welt des Filmes entspringen oder rein symbolischen Charakter haben. Gleichzeitig erinnert die damit einhergehende visuelle Überinformation an die Ästhetik von Musikvideos. Obwohl das rein denotative Feld dieses Segmentes folglich schwer auszumachen ist, wird eine Narration erkennbar. Ein typischer Tag im Leben der zweiten Protagonistin Frankie Paige wird geschildert: Sie wird in der Arbeit, in ihrer Freizeit, in Nachtclubs und zuletzt in männlicher Begleitung wieder Zuhause gezeigt. Ein besonderer Kontrast entsteht, wenn das Paar beim Geschlechtsakt gefilmt wird, diese Einstellungen aber gleichzeitig mit Darstellungen von Heiligen und religiösen Szenen doppeltbelichtet werden. Nicht zuletzt dieser Kontrast, aber auch das größtenteils low key gesetzte Licht verstärkt den Eindruck, das Leben der Protagonistin sei ein ungezwungenes und wenig religiöses, vielleicht sogar ein wenig anstößiges Leben. Im gesamten Segment werden die Credits des Films eingeblendet. Der letzte, das Ende des Segments markierende Credit ist der Name des Regisseurs: Rupert Wainwright.

9. ORDINÄRE SEQUENZ: 8-9 = fade to black

Einstellungen: 25

Beschreibung: Zu Beginn dieses Segmentes stehen einander abwechselnde extrem nahe „Close-ups“ der Augen und des Mundes der zunächst noch schlafenden Protagonistin. Sie ist allein, ohne den Mann aus Segment 8. Zwischen beiden „Close-ups“ fährt die Kamera sehr langsam von einem Paket, das offensichtlich am Boden der Wohnung liegt, auf die Schlafende zu. Diese Einstellung wirkt aufgrund ihrer Langsamkeit wie eine „Subjektive“, es macht den Eindruck als bewege sich jemand oder etwas auf die Protagonistin zu. Im Hintergrund vernimmt man das undeutliche Flüstern mehrerer Stimmen, welches dem diegetischen Raum nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Besonders das nicht zuordenbare Flüstern im Hintergrund, ebenso aber die „Close-

²³³ An dieser Stelle wird deutlich, dass die Syntagmen 3 bis 7 auch als eine ordinäre Sequenz aufgefasst werden könnten. Die Besonderheiten in der Darstellung machen es sinnvoll, sie dennoch zu trennen.

²³⁴ Die Anzahl der einzelnen Einstellungen ist insofern schwer festzumachen, als es zu vielen Bildüberlagerungen und Dissolves kommt. Dieses Problem wird im weiteren Verlauf noch einige Male auftreten und auch dort wieder durch ein Fragezeichen hinter der Anzahl der Einstellungen angezeigt.

ups²³⁵ und die dazu in keinerlei offensichtlichem Verhältnis stehende Kamerabewegung erzeugen Spannung. Aufgelöst wird diese Spannung durch das Läuten des Telefons und gleichzeitig einsetzende Filmmusik. Die Protagonistin erwacht durch den Anruf ihrer Mutter und wird nun wieder „halbnah“ gezeigt. Sie erhält beinahe gleichzeitig den Anruf ihres Liebhabers auf der anderen Leitung des Telefons. Die Mutter der Protagonistin ist im Gespräch als die Frau aus Segment 5 zu erkennen. Sie hat ihrer Tochter den gestohlenen Rosenkranz des gestorbenen Mönchs Almeida aus Segment 2, 4 und 5 als Geschenk geschickt. Diesen packt Frankie aus dem Paket aus, von welchem zu Beginn des Segments die vermeintliche „Subjektive“ ausging. Während sie Tee trinkt betrachtet Frankie den Rosenkranz. Ihr wird übel. Mit der Hand vor dem Mund läuft sie auf die Toilette. Es folgt ein Zoom auf das Kreuz des Rosenkranzes vor dem Hintergrund des geöffneten Pakets. Die Filmmusik ist an dieser Stelle wieder ruhig, etwas bedrohlich, die undeutlichen Stimmen flüstern erneut. Das mehrfache Abfilmen von Paket und Rosenkranz und nicht zuletzt die Kamerafahrt zu Beginn des Segments suggerieren einen Zusammenhang zwischen der Handlung, welche sich um Frankie zu spinnen beginnt und dem Rosenkranz des Mönchs Almeida, beziehungsweise der Handlung aus den Segmenten 1 bis 4.

10. SZENE: 9-10 = 0

Einstellungen: 4

Beschreibung: Die Szene beginnt wieder mit einem sehr nahen „Close-up“, diesmal von einer dampfenden Espressomaschine. Darauf folgt die im Segment überwiegende Kameraeinstellung: eine „Totale“ der Protagonistin im Gespräch mit einer Freundin namens Donna. Sie sitzen in einem Lokal, welches sich offensichtlich im Freien befindet, allerdings überdacht ist. Es regnet. Diese Einstellung ist derart dominant, dass, wäre sie nicht durch einzelne sehr nahe „Closups“ des Geschehens in der Küche unterbrochen, sie eine Einzelschussesequenz wäre. Das Gespräch der zwei Freundinnen handelt von Frankies Übelkeit am Morgen.²³⁶ Sie glaubt, schwanger zu sein. Den tadelnden Worten der Freundin ihre Lebensweise betreffend entgegnet sie, es wäre nicht schlimm, ein Kind in die Welt zu setzen, sie könne es sich gut vorstellen. Beide kommen zu spät zur Arbeit, was ihnen nur wenig auszumachen scheint. Wieder wird damit der Lebensstil Frankies als ein ungezwungener ausgewiesen. Dennoch wird deutlich, dass Frankie ein Wandel, etwa durch die Geburt eines Kindes, willkommen wäre.

11. BESCHREIBENDES INSERT: 10-11 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Das Insert ist eine Luftaufnahme des Vatikans in rötlich braunen Farbtönen. Glockenläuten ist zu hören.

12. SZENE: 11-12 = 0

Einstellungen: 11

Beschreibung: Vater Kiernan befindet sich auf dem Weg zum Vatikan. Das Glockenläuten aus dem vorigen Segment ist zu Beginn dieses Syntagmas weiterhin zu hören. Kiernan wird von drei Prostituierten angesprochen. Diese sind so lange hartnäckig, bis er ihnen lächelnd seinen weißen Koller zeigt. Daraufhin lachen vor allem die Prostituierten und lassen ihn gehen. Auch er grinst. Die hartnäckigen Versuche der Prostituierten, vor allem aber Kiernans Hinweis auf das Priesteramt und die für ihn verbindliche Keuschheit weisen auf den katholischen Zölibat hin. Auch seine Lebensweise wird somit vorgestellt, sie steht im Gegensatz zu jener der Protagonistin Frankie.²³⁷

²³⁵ Es handelt sich um sogenannte „choker Close-ups“, welche das gefilmte Objekt in extremem Detail zeigen. Vgl.: Hickethier, 1996. S.59.

²³⁶ Vgl.: Segment 9.

²³⁷ Vgl.: Segment 9 und 10.

13. BESCHREIBENDES SYNTAGMA: 12-13 = 0

Einstellungen: 5

Beschreibung: Mehrere Einstellungen zeigen vor allem mittels Schwenks der Kamera den Vatikan. Die erste Einstellung ist mit einem erklärenden Untertitel unterlegt: „Vatikan City“. Vater Kiernan bewegt sich durch die Stadt. Während des gesamten Syntagmas spricht eine Stimme auf Italienisch über den Vatikan und das Christentum. Es ist nicht eindeutig, ob die Stimme aus einem nicht-diegetischen Radio stammt oder aus Lautsprechern in den Gebäuden. Sie unterlegt das Geschehen und den Ort mit einer offiziellen und gewichtigen Aura.²³⁸

14. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 13-14 = 0

Einstellungen: 33

Beschreibung: Vater Kiernan betritt einen großen, prunkvollen Raum und wird dort von Kardinal Daniel Houseman begrüßt. Eine Totale und ein Schwenk am Anfang dieser Sequenz beschreiben die Umgebung, danach folgen Schüsse von jeweils dem Kardinal und Vater Kiernan in unterschiedlichen Einstellungsgrößen zwischengeschnitten nur mit der dritten Person im Raum: dem Priester Dario. Die Kameraeinstellungen in diesem Segment sind nur wenig bewegt und wirken daher im Gegensatz zu den sehr stark bewegten Einstellungen anderer Segmente nüchtern. Im Gespräch handelt es sich um die Aufnahmen, die von der Statue gemacht wurden. Einige davon sind Infrarotbilder, welche das Madonnenblut als warm ausweisen. Blutproben ergaben, dass es menschliches Blut sei. Die Worte der beiden Priester sind nüchtern und wissenschaftlich. Vater Kiernan entpuppt sich als Abgesandter des Vatikans, der Wunder untersucht, um ihre Echtheit in Frage zu stellen. Keine von vielen andern Statuen konnte seinen Tests standhalten. Diesmal beginnt allerdings auch Kiernan daran zu zweifeln, ob es sich in diesem Fall nicht doch um ein echtes Wunder handle. Er hätte demgemäß die Statue aus Belo Quinto mitnehmen sollen, tat dies aber nicht, weil er den Glauben der Menschen dort nicht verletzen wollte.²³⁹ Der Kardinal ist darüber wenig erfreut, er ist der Meinung, nur die katholische Kirche habe der Glaubenspfiler der Menschen zu sein und verweigert Kiernan eine Rückkehr nach Brasilien. Als Kiernan verärgert den Raum verlassen hat, meint Dario, er hätte ihn noch nie so aufgeregt gesehen. Kardinal Houseman antwortet: „Andrews problem is that he can't decide whether he is a scientist or a priest.“ Der Gegensatz Wissenschaft/Glaube wird mit diesen Worten zu einer der vorherrschenden Oppositionen in der filmischen Narration ausgebaut. Houseman steht in den letzten Einstellungen, die ihn zeigen, vor einer Weltkarte, auf welcher mit Nadeln scheinbar wichtige Orte markiert sind. Dieser sehr organisierte und weltliche Umgang mit der Untersuchung von Wundern verstärkt die mittlerweile geprägte Opposition und weitet diese auf die Kirche als Institution aus.

15. ORDINÄRE SEQUENZ: 14-15 = 0

Einstellungen: 4

Beschreibung: Die zwei Freundinnen Frankie und Donna bewegen sich durch das nächtlich blaue Pittsburgh. Am Nachhauseweg sprechen sie noch einmal über eine mögliche Schwangerschaft Frankies.

16. INSERT: 15-16 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Eine weite Einstellung zeigt einen Wolkenkratzers im nächtlichen Pittsburgh.

²³⁸ Obwohl Vater Kiernan sich auf ein noch unbestimmbares Ziel zu bewegt, und die einzelnen Einstellungen einer chronologischen Anordnung folgen, handelt es sich eher um ein beschreibendes Syntagma, als um eine ordinäre Sequenz. Das Syntagma dient eindeutig dazu, den Ort des Geschehens zu beschreiben.

²³⁹ Vgl.: Segment 3 und 4. Dort wird unter anderem die störende und verunsichernde Wirkung, die von Kiernans Tätigkeit ausgeht, gezeigt.

17. SZENE: 16-17 = 0

Einstellungen: 49

Beschreibung: Diese Szene beginnt mit low key gesetzten „Close-ups“ von Kerzen. Frankie nimmt ein Bad, Musik und Lichtstimmung deuten auf Entspannung hin. Die Worte der Freundin über Schwangerschaft werden aus dem Off wiederholt, als handle es sich um die den Tag resümierenden Gedanken Frankies. In der fünften Einstellung sieht man, wie sie unter Wasser über ihren tätowierten Bauchnabel streicht. Kurz danach, in der siebten Einstellung, erfolgt ein besonderer visueller Effekt: Das Bild von Frankies Gesicht wird verdoppelt. Das Zusammenlaufen dieser verdoppelten Bilder und der langsame Wechsel der Musik markieren eine Wende. Es folgt ein Schwenk über den Rosenkranz Almeidas in den Einstellungen 9 und 10 und wie in Segment 3 sieht man einen Wassertropfen, der „zeitverkehrt“ nach oben fällt. Die Doppelbelichtung wird wiederholt und plötzlich schreckt eine in die Wohnung eingedrungene Taube Frankie auf. Der Ton des Flügelschlagens wird auch in diesem Segment übertrieben laut eingespielt, wodurch die erschreckende Wirkung der Plötzlichkeit dieser Einstellung erhöht wird.²⁴⁰ Nach einer kurzen Ruhepause in Musik und Bildbewegung werden Abfolge und Bewegung der Kameraeinstellungen beschleunigt: Frankie erfährt das erste Stigma: Ihre Handgelenke beginnen zu bluten. Zwischenschnitte eines altertümlichen Hammers und einer Hand, die von einem Nagel durchstoßen wird, wechseln an dieser Stelle mit unterschiedlichen Einstellungen der Badewanne und Frankies wildem Überlebenskampf im Wasser. Der Rhythmus der Bildfolgen erfolgt an dieser Stelle derart schnell, dass den zwischengeschnittenen Bildern bei einmaligem Sehen kaum gefolgt werden kann. Diese zahlreichen Inserts sind dem diegetischen Raum nicht zuordenbar, sie haben vielmehr als Symbole der Stigmatisierung zu gelten. Zuletzt liegt Frankie wie gekreuzigt in der Wanne.

18. ORDINÄRE SEQUENZ: 17-18 = 0

Einstellungen: 58 (?)

Beschreibung: Am Beginn des Segments sieht man einen Krankenwagen in ein Hospital fahren. Es folgen unterschiedliche, sehr schnelle Schnitte des Geschehens im Spital in unterschiedlichen Einstellungsgrößen: Frankie auf einer Bare, Spritzen, die verabreicht werden, hektische Ärzte und Helfer, sowie hoch technisiertes medizinisches Instrumentarium sind zu sehen. Frankie erwacht plötzlich, schreit auf und erhebt sich, um sofort wieder umzufallen. Ihr Verhalten wirkt unnatürlich. Die Ärztin untersucht die Wundmale an Frankies Handgelenken. Ihre Freundin wird angewiesen, draußen zu warten. Das Syntagma dient vor allem dazu, die unmittelbaren Konsequenzen der Stigmatisierung zu zeigen, die Atmosphäre ist sehr nüchtern, unterbrochen nur von dem etwas seltsamen, plötzlichen Erwachen und Aufschreien Frankies. Auch in diesem Segment ist die Abfolge der einzelnen Einstellungen enorm schnell. In diesem Fall werden dadurch vor allem Hektik und Chaos einer Notaufnahme geschildert.

19. Szene: 18-19 = 0

Einstellungen: 9

Beschreibung: Frankie wird von der Ärztin untersucht und bezichtigt einen Selbstmordversuch begangen zu haben. Sie verneint mit den Worten, es zu lieben, sie selbst zu sein.

20. Insert: 19-20 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Ein Schwenk von unten zeigt einen Wolkenkratzer nachts, begleitet vom Geräusch eines Donners, der offensichtlich aus dem diegetischen Raum stammt.

²⁴⁰ Sowohl das erschreckend wirkende Auffahren der Tauben, als auch die besondere Art der Darstellung, Wassertropfen nach oben fallen zu lassen, wurden, da beides auch in Segment 3 stattfinden, dort bereits eingehend beschrieben.

21. SZENE: 20-21 = 0

Einstellungen: 9

Beschreibung: Frankie und ihre Freundin sind bei ihr zuhause. Einstellungen zeigen Verwüstung und Blut am Boden. Der Wasserhahn der Badewanne wurde von Frankie im Überlebenskampf zerstört, ein Teil der Wohnung steht daher unter Wasser und es macht den Anschein als würde es in die Wohnung regnen. Donna bemerkt den Geruch von Jasmin, es duftet, aber Frankie ist verstört. Die Szene endet mit einem „Close-up“ von fallenden Wassertropfen. Der letzte Tropfen wandert wie in Szene 3 und 17 nach oben. Die Verkehrung der Zeit durch die aufwärts fallenden Tropfen wird zu einem im Film konventionalisierten Zeichen: Trotz der Ruhe in Ton und Bild wird signalisiert, dass die normale „zeitliche“ Ordnung noch nicht wieder hergestellt ist.

22. INSERT: 21-22 =0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Das Insert zeigt den Vatikan bei Sonnenaufgang unterlegt mit dem leisen Mönchsgesang der Morgenvesper. Wie zuvor in den Segmenten, die im Vatikan handeln, herrschen rötliche und braune Farbtöne vor.

23. SZENE: 22-23 = 0

Einstellungen: 27

Beschreibung: Kiernan betritt einen hochabgesicherten Raum. Die erste Einstellung zeigt im „Close-up“, wie er einen Code in eine elektronische Sicherheitsanlage eingibt. Eine Wache grüßt ihn auf der anderen Seite der Tür, er muss sich als zusätzliche Sicherheitsmaßnahme in eine Liste eintragen. Was Kiernan besucht, ist die Bibliothek des Vatikans, um einen Freund zu sehen. Sie trinken Wein und sprechen von Glaube und Kirche. Im Gespräch werden Kiernans Zweifel an der Kirche und seiner investigatorischen Tätigkeit deutlich. Sein Freund Gianni will ihn ermuntern, doch auch er gibt Zweifel an seiner Tätigkeit kund. Er ist Linguist und Übersetzer, bekommt jedoch aus Sicherheitsgründen nur jede dritte Seite des zu übersetzenden Manuskripts zu lesen: Eine Seite erhalten die Jesuiten, dazu zählen Kiernan und Gianni, eine die Benediktiner und eine die Franziskaner. An dieser Stelle wird die Szene zu einem alternierenden Syntagma zwischen Kiernan und seinem Freund. Er erzählt von den verschiedenen Auslegungen der Bibel, wie persönlich diese seien und wie wenig Anspruch auf absolute Wahrheit sie deshalb hätten. Wenn Kiernan zu einem Schloss geht und daran rüttelnd die Wache aufschrecken lässt, steigert er das Gefühl des Geheimnisvollen und Verbotenen. Er schließt mit den Worten, dass niemals etwas diesen Ort verlasse. Die Kamera ist beinahe ausnahmslos bewegt, häufige Schwenks und Schnitte geben dem Auge keine Chance, Ruhe zu erlangen. Gemischt mit den vorherrschenden Motiven: Sicherheit, Abgeschlossenheit und Bewachung, entsteht somit das Gefühl, dass einerseits „etwas im Gange“ sei, andererseits, dass etwas verborgen werde.

24. GEKLAMMERTES SYNTAGMA: 23-24 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Frankie geht in Zeitlupe durch den Regen. Vorherrschende Farbe ist Blau. Die unterlegte Musik ist langsame Pop Musik.

25. SZENE: 24-25 = 0

Einstellungen: 74(?)

Beschreibung: Frankie ist im Friseursalon um zu arbeiten. Tatsächlich ist der Salon, wie nun deutlich wird, nicht nur ein Friseursalon, sondern auch ein Tätowier- und Piercingstudio. Frankie scheint unkonzentriert und von etwas abgelenkt zu sein. Als sie unruhig durch das Fenster auf die Straße blickt, bemerkt sie dort eine in einen

blauen Regenmantel mit großer Kapuze gekleidete Frau, die ein in ein rotes Tuch gewickeltes Baby in Händen hält. Schnitte zwischen Frankie und der unbekanntem Frau lassen Spannung entstehen. Eine farbliche Analogie deutet darauf hin, dass etwas Frankie und die Frau im Mantel miteinander verbindet, denn die Farben Blau und Rot, in welche Kind und Frau gekleidet sind, sind auch in den Einstellungen von Frankie zu sehen. Die Neonschrift am Fenster des Salons direkt vor Frankie haben die exakt selben Farbtöne. Dann lässt die in Zeitlupe gefilmte Frau das Kind auf die dicht befahrene Straße fallen. Frankie stürzt hinaus, nur um dort nichts vorzufinden und verzweifelt herumzulaufen. Die thematischen Übergänge des Syntagmas sind durch Soundeffekte, sich ändernde Musik und rasante Zwischenschnitte gekennzeichnet. Die Frau im blauen Regenmantel ähnelt einem etwas älteren Alter Ego von Frankie. Dass es sich zumindest symbolisch um ihr eigenes Kind handeln könnte, wird mit einem Insert gekennzeichnet, welches aus Sequenz 17 stammt und ihren Bauchnabel mit Tätowierung im Wasser der Wanne zeigt, nach welchem sie mit der Hand greift. Die Frau in Blau wird die ganze Sequenz lang starr stehend, unheimlich dargestellt, während in verschiedenen Einstellungen um sie gefahren wird. Man erkennt, dass sie Tränen in den Augen hat. Sie und das Kind gehen am Ende der autonomen Sequenz als bloße Einbildungen Frankies hervor. Dieses Syntagma ist symbolisch stark aufgeladen, unter anderem durch die Farben Rot und Blau, welche in abgeschwächter Form bisher den Unterschied Pittsburgh versus Vatikan/Belo Quinto und damit ebenso den Unterschied mondänes Leben versus Glaube und Religion markierten.

26. SZENE : 25-26 = fade to black

Einstellungen: 92

Beschreibung: Frankie und ihre Freundin Donna sind in der U-Bahn. Die Einstellungen wechseln von spektakulären Außenaufnahmen des Zuges mit blau blitzenden Elektrizitätsleitungen zu Innenaufnahmen, in welchen die Neonbeleuchtung des Waggons ausfällt und wieder angeht. Als Frankie drei Nonnen und einen Priester sieht, verdreht sie leicht die Augen und geht steif und mit wildem Gesichtsausdruck auf den Priester zu, um ihn zu fragen, ob er Vater Andrew Kiernan sei. Er verneint. Darauf folgt ein „Close-up“ auf die silbernen Kreuze der Nonnen mit gleichzeitigem kurzen Lautwerden der nicht-diegetischen Filmmusik. Frankie beginnt Gott zu lästern, sagt, niemand könne ihr helfen und plötzlich scheint es als würde die U-Bahn entgleisen. Die Abfolge der einzelnen Einstellungen wird schneller, Menschen fallen, man hört hysterisches Geschrei, Frankie hält sich an zwei Haltegriffen fest und erhält in dieser, Jesus am Kreuz gleichenden Stellung das zweite Stigma: Peitschenhiebe. Wieder folgt die Darstellung jener in Syntagma 17, diesmal mit Zwischenschnitten von „Close-ups“ eines ausgepeitschten Rückens. Das letzte Insert ist ein Jesuskreuz. In Einstellung 74 wird die Musik ruhig, und man vernimmt leisen Frauengesang. Wie in Syntagma 17 wird diese Ruhe von einem visuellen Effekt begleitet, der das Bild von Frankies Gesicht verdoppelt und damit so etwas wie leidende Kontemplation ausdrückt. Besonders ist auch die Ausleuchtung dieser Einstellung, denn ein Lichtkegel fällt auf Frankies Gesicht, was deutlich an ein Heiligenbild erinnert. Unterbrochen wird dieser in Zeitlupe gefilmte Höhepunkt von den Schreien Frankies. Die U-Bahn trifft an der nächsten Haltestelle ein und der unbekannte Pfarrer und Frankies Freundin helfen ihr.

27. ORDINÄRE SEQUENZ: 26-27 = fade to black

Einstellungen: 16

Beschreibung: Das Bild entsteht aus dem Schwarz des Fades: Frankie liegt im Krankenhaus, ihre Wunden werden versorgt. Als Kontrast zur vorhergegangenen Szene herrscht vollkommene Ruhe. Im Gespräch mit dem Arzt fragt Frankie, ob sie schwanger sei. Der Arzt verneint. Auf die Frage, ob sie es gewesen sei, antwortet er, es nicht zu wissen.

28. PARALLELES SYNTAGMA: 27-28 = 0; Der nicht diegetische Ton verbindet beide Segmente

Einstellungen: 31

Beschreibung: Einzelne Einstellungen von medizinischen Tests, die an Frankie vollzogen werden, folgen abwechselnd den Bildern einer Messe, die von Vater Kiernan gehalten wird. Erstere sind in bläulichem Farbton gehalten, letztere in braunen Tönen. Ein besonderer Vergleich gelingt, wenn Kiernan Messwein zu trinken gibt und in abwechselnden Einstellung Frankie Blut abgenommen wird. Kiernans Worte: „This is the blood of christ“ und leise, punktierte aber spannungsgeladene Musik begleiten diese Einstellungen. Den hoch technisierten Bildern aus Pittsburgh werden die ritualisierten Szenen aus dem Vatikan entgegengesetzt.

29. SZENE: 28-29 = Dissolve

Einstellungen: 23

Beschreibung: Frankie spricht mit dem Arzt. Er weist auf die Möglichkeit hin, dass Frankie Epileptikerin sei. Am Weg aus dem Krankenhaus wartet der Pfarrer aus der U-Bahn, Vater Durning, auf Frankie. Er fragt sie, ob sie von den Stigmata gehört habe. Zum ersten Mal werden damit Thema und Titel des Films explizit angesprochen. Da die Freundin Frankies, Donna, zweifelnd darauf besteht, Frankie nach Hause zu bringen, gibt der Priester ihr seine Karte.

30. INSERT: 29-30 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Der Vatikan wird in Luftansicht gezeigt. Ein Voiceover führt ins nächste Segment. Man hört Kardinal Houseman.

31. SZENE: 30-31 = 0

Einstellungen: 17

Beschreibung: Kiernan betritt des Kardinals Büro. Er empfängt dort widerstrebend einen neuen Auftrag: Jener ist es, Frankie in Pittsburgh aufzusuchen, denn der Vorfall in der U-Bahn wurde bereits von den Medien aufgegriffen. Es gibt ein Video einer Überwachungskamera aus der U-Bahn, welches Vater Durning gesandt hat. Vater Dario schließt auf Besessenheit. Kiernan will immer noch nach Belo Quinto. Er erfährt von seinen Vorgesetzten, dass es dort gar keine katholische Kirche gäbe. Er bezweifelt die Wichtigkeit seines neuen Auftrags.

32. SZENE: 31-32 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Man sieht eine Person in blauem Kapuzenmantel auf einer Pittsburgher Straße. Wieder ist die Szene in Blautönen gehalten; wie in den meisten Segmenten, die in Pittsburgh statt finden, regnet es. Die Person erinnert undeutlich an die Frau mit Kind aus Segment 25.

33. SZENE: 32-33 = 0

Einstellungen: 45

Beschreibung: Frankie betritt den Friseurladen und wird nun eindeutig als die Person in blauem Mantel aus dem vorhergehenden Segment erkennbar. Sie will arbeiten, doch ihre Stammkunden meiden sie. Hinter ihrem Rücken wird über ihre vermeintliche Epilepsie geflüstert. Sie ruft schließlich aus: „*Would you stop whispering like this was a god damned church.*“ In eben diesem Moment betritt Vater Kiernan den Laden. Nachdem Frankie die Lästerung betreffend entschuldigend gelächelt hat, beginnt sie ihm die Haare zu schneiden. Kiernan entpuppt sich als sympathischer Mann und Frankie beginnt mit dem Priester zu flirten. Der Flirt zwischen beiden wird besonders hervorgehoben, unter anderem durch die Worte einer der Friseurinnen. Kiernan reagiert auf Frankies etwas befremdlich erscheinende Annäherung mit den Worten: „You’ve just made my day!“ und signalisiert damit, dass auch er, obwohl Priester, menschliche Bedürfnisse habe. Das Gespräch der beiden handelt unter anderem

davon, dass Frankie studiere. Es scheint sich um einen Scherz zu handeln, denn ihr Studienfach lautet „cosmotology“. Im Laufe der Konversation nennt auch Kiernan seinen Namen. Frankie und Donna sind erstaunt, denn Frankie nannte diesen Namen, ohne ihn zu kennen in Segment 25. Gleichzeitig wechselt die Filmmusik von diegetisch wirkender, ruhiger Pop-Musik, zur mittlerweile bekannten, spannungsgeladenen, nicht-diegetischen Filmmusik, wodurch die Besonderheit des Momentes noch deutlicher wird. Frankie erklärt ihm nun, dass sie ihn erwartet habe. Kiernan nickt.

34. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 33-34 = 0

Einstellungen: 75

Beschreibung: Die Szene beginnt, ähnlich Segment 10, mit „Close-ups“ von zunächst einer Fensterscheibe, auf welche Regen tropft, dann einer Kaffeekanne und einer Tasse, in welche eingeschenkt wird. Frankie und Kiernan unterhalten sich in einem Café. Er erklärt ihr seine Tätigkeit, die „Angelegenheiten des Heiligen“ zu untersuchen. Ein „Close-up“ seines Tonbands folgt der Frage, ob es Frankie etwas ausmache, wenn er ihr Gespräch aufzeichne. Daraufhin stellt er einige Fragen, unter anderem, welches Glaubensbekenntnis Frankie habe: sie ist nicht religiös. Nun erklärt der erstaunt wirkende Kiernan, was die Stigmata seien: die fünf Wunden Christi, die dieser während der Kreuzigung erhielt: Peitschenschläge, Nägeleinschläge in Armen, dann in den Beinen, die Dornenkrone und als letztes Wundmal, der Speerstich in die Seite seiner Brust. Nur sehr religiöse Menschen erhielten Stigmata, so Kiernan, dies würde Frankie ausschließen. Als er dazu meint, man bezeichne die Stigmata als Geschenk Gottes, fragt Frankie lachend, ob sie es zurückgeben könne. Erst als sie ihm ihre Wunden an den Handgelenken zeigt, blickt Kiernan erstaunt auf. Dennoch: selbst wenn sie ihm eine offensichtlich von ihr stammende Notiz in italienischer Sprache gibt, ohne überhaupt Italienisch zu sprechen, bleibt er bei seiner Meinung, dass dies kein offizieller Fall für die Kirche sei, deshalb weil sie Atheistin ist. Die Worte auf Frankies Notizen lauten: „Split a piece of wood and you will find me. Look beneath a stone and I am there.“ Dieses Zitat wird eine zentrale Rolle im Film spielen, Kiernan findet es schön, Frankie hingegen sieht darin die Warnung, ihrem Schicksal nicht entgehen zu können. Verärgert und entmutigt verlässt sie das Café.

35. SZENE: 34-35 = 0²⁴¹

Einstellungen: 2

Beschreibung: Man sieht Frankie in Zeitlupe draußen im Regen, dann Kiernan von außen im Lokal, wie er Frankie nachblickt und sich anschickt, die Rechnung zu begleichen.

36. EPISODISCHE SEQUENZ: 35-36 = 0

Einstellungen: 27

Beschreibung: Frankie ist zuhause. Sie betrachtet Bücher über Epilepsie sowie über Wunder und Heilige. Die Bücher sind reichlich mit Illustrationen versehen und erleichtern damit die visuellen Darstellungsmöglichkeiten, welche aus Kameraschwenks über die Illustrationen und über einzelne Worte, wie in Einstellung 9 den Wörterbucheintrag zu „Stigmata“, bestehen. Die Bilder, über welche die Kamera geschwenkt wird, zeigen außerdem Heilige und Stigmatiker. Das bekannteste Bild ist wohl die Darstellung der Hölle Albrecht Dürers. Das damit immer wieder zwischengeschnittene Gesicht Frankies drückt tiefe Verzweiflung aus. Aus dem Off erklingt ein Nachklang Kiernans Stimme aus Segment 33: „There really is no scientific explanation.“ und „Stigmatics are deeply religious people.“ Seine Worte widerstreben Frankies Versuchen eine unanzweifelbare Erklärung zu finden. Wie lange die diegetische Zeit dieses Segments dauert, lässt sich schwer bestimmen, vermutlich ist es ein

²⁴¹ Segment 35 könnte man auch zu dem vorhergehenden alternierende Syntagma zählen. Die verlangsamte Zeit und das vollkommene Fehlen diegetischen Tons lassen das Segment aber als eine gesonderte, narrative Einheit erscheinen.

Abend. Dennoch passen Darstellungsweise und Zeitraffung am ehesten zu Metz' Definition der episodischen Sequenz. Nach zunehmend schneller werdenden Schnitten, klappt Frankie das Buch, das sie gerade liest, zu.

37. EPISODISCHE SEQUENZ: 36-37 = 0

Einstellungen: 69(?)

Beschreibung: Gezeigt wird die Freitagnacht in einer wilden Diskothek, in welcher laute Rock Musik gespielt wird. Frankie fragt nach Steven, ihrem Liebhaber aus Segment 8. Donna hingegen spricht sie auf den Priester an, mit welchem Frankie offensichtlich flirtete. Diese beginnt daraufhin über den Glauben an Gott zu sprechen. Sie sagt, es sei schrecklicher an Gott zu glauben als dies nicht zu tun, Gott hasse sie und wolle ihr Leben zerstören. Sie trinkt einige Gläser starker Spirituosen. Frankie beginnt, wie nun angedeutet wird, an Gott zu glauben, ihre Freundin hingegen meint, sie verliere sich. Frankie erhebt sich. Plötzlich erhält sie das dritte Stigma: die Dornenkrone. Wieder erfolgen Zwischenschnitte, diesmal solche, welche die Dornen darstellen. Nach dem ersten Zwischenschnitt verstummt die diegetische Musik, um einem leisen Dröhnen Platz zu machen und nach dem nächsten Schnitt wieder einzusetzen. Die Schnitte selbst sind mit einem seltsamen nicht-diegetischen Zischen unterlegt. Die Gleichzeitigkeit der Schnitte in Musik und Bild hebt das Segment als ein besonderes hervor. Wechseln von diegetischem Raum zu nicht-diegetischem deutet die Übernatürlichkeit des Geschehens an und erneuert noch einmal die Opposition Ruhe versus Absonderlichkeit.

38. SZENE: 37-38 = 0

Einstellungen: 56

Beschreibung: Frankie verlässt schreiend und laufend die Diskothek, ihre Freundin verfolgt sie, kann sie jedoch nicht einholen. Immer noch symbolisieren Zwischenschnitte das dritte Stigma. Diese Einstellungen nehmen gegen Ende des Segments zu, um zuletzt auf Frankies ruhendes Gesicht mit der Dornenkrone um die Stirn zu zoomen. Wie in den Segmenten 17 und 25 überlappt hier das Bild, es drückt so etwas wie leidende Kontemplation aus und steht damit in krassem Kontrast zu den zeitlich koexistenten Szenen auf der Straße, auf welcher Frankie massenkarambolageartige Zustände hervorruft. Der Kontrast wird wie im Segment zuvor durch das mit den Schnitten einhergehende Wechseln der nicht-diegetischen musikalischen Untermalung mit diegetischem Ton unterstrichen.

39. ORDINÄRE SEQUENZ: 38-39 = 0

Einstellungen: 87

Beschreibung: Man sieht Frankies Freundin im Auto auf der Suche nach ihr und Andrew Kiernan, der an Frankies Haustüre läutet. Er bemerkt sie, wie sie laufend ihr Haustor erreicht, sie erschrickt jedoch und flieht. Er folgt ihr in eine Seitenstraße. Plötzlich stößt er einen Schwarm Tauben auf, die Musik verändert sich merklich und wird ruhig. Begleitet werden diese Einstellungen durch langsame Kamerafahrten. Diesmal wird das Geräusch der Taubenflügel nicht überlaut eingespielt. Kiernan ruft nach Frankie. Ein Windstoß wirbelt Zeitungen auf, von seltsamem Flüstern begleitet. Als wieder Ruhe eintritt, explodieren Wasserleitungen und geben große Dampfschwaden von sich, Fensterscheiben zerspringen, die Musik wird wieder laut, Vater Kiernan blickt ängstlich um sich. Ein kurzer Zwischenschnitt der Freundin deutet darauf hin, dass auch diese nun in der Nähe des Geschehens ist. Es wird wieder ruhig. Kiernan geht auf Frankie Paige zu und sieht wie diese ein Auto zerkratzt, darin seltsame Buchstaben eingraviert und dabei in einer fremden Sprache murmelt. Kiernan betätigt sein Tonbandgerät. Frankie wirft einen entgeisterten Blick darauf, sie schreibt weiter, erhebt sich dann und beginnt Kiernan in einer fremden Sprache anzuschreien, indem sie mit der zerbrochenen Flasche, die sie benutzt um zu schreiben, auf ihn deutet. Die Musik ist nun wieder laut und pochend. Als Donna rufend um die Ecke biegt, bricht Frankie zusammen. Die Musik wird ruhig. Frankie weint. Kiernan und Donna bringen sie fort. Das Segment folgt

wie alle Segmente, in welchen die Stigmata inszeniert werden, dem auffälligen Rhythmus von schnellen, dann wieder langsamen Einstellungswechseln begleitet von lauter, dann wieder ruhiger Musik.

40. SZENE: 39-40 = fade to black

Einstellungen: 2

Beschreibung: Die Kamera schwenkt vom Kreuz einer Kirche zu deren Eingang. Kiernan trägt Frankie in die Kirche.

41. SZENE: 40-41 = fade to black

Einstellungen: 16

Beschreibung: Frankie liegt in der Kirche Vater Durnings. Sie wird von Kiernan vom Blut gereinigt. Er und Durning verlassen den Raum, Frankies Freundin Donna bleibt. Frankie bemerkt den Geruch von Blumenblüten. Sie schläft ein.

42. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 41-42 = 0

Einstellungen:14

Beschreibung: Kiernan spult das Tonband zurück. Er telefoniert mit seinem Freund im Vatikan. Während man das Telefon klingeln hört, sieht man eine Außenaufnahme des Vatikans. Der Wechsel von bläulichen zu rötlichen Farbtönen wird in diesem Schnitt besonders deutlich. Kiernan bittet seinen Freund um Hilfe bei der Übersetzung von Frankies Worten. Dieser schweigt zunächst.

43. ALTERNIERENDES SYNTAGMA/SZENE: 42-43 = 0

Einstellungen: 30

Beschreibung: Dieses alternierende Syntagma variiert zwischen drei Objekten, beziehungsweise Personen. Dies sind zunächst Frankie Paige, dann ein großes Jesuskreuz in der Kirche Vater Durnings und zuletzt der den Raum betretende Andrew Kiernan. Die Kamerafahrten und Schwenks, welche das Kreuz zeigen, sind sehr langsam und fokussieren vor allem auf die durchstoßenen Hände Jesu. Einstellung acht zeigt einzig die Hand des Jesus am Kreuz, die nachfolgende Einstellung die Hand Frankies, die zehnte Einstellung wieder die Hand des Gekreuzigten, wieder wird auf Frankies Hand geschnitten und dann, in der zwölften Einstellung sieht man Kiernan, der den Saal betritt. Frankie meint nun, sie könne keine Stigmata haben, denn bei ihr seien es nicht die Hände, die durchstoßen seien. Kiernan korrigiert sie mit einem wissenschaftlichen Hinweis, denn faktisch richtig sei es, dass bei römischen Kreuzigungen die Arme, nicht die Hände durchstoßen worden seien. Frankie kann nicht glauben, dass alle Bilder, die es von Jesus gibt, folglich falsch seien. Kiernan versucht zu antworten, dass man nicht von falsch sprechen könne, da Ikonen der Inspiration dienten. Frankie wendet sich ab und nun erklärt Kiernan, dass die Worte, die sie sprach Aramäisch seien: die Sprache Jesu. Leise, bedrohliche Musik setzt ein. Im letzten Teil des Segments wird nur noch zwischen Frankie und Kiernan alterniert.

44. SZENE: 43-44 = 0

Einstellungen: 18

Beschreibung: Diesmal erfolgt ein Schwenk von unten nach oben an einem Hochhaus entlang. Frankie sitzt auf einem Dachvorsprung und hält sich die Schläfen. Die Musik aus Segment 43 wird fortgesetzt. Sie liest noch einmal die Notiz aus Segment 34. Eine nahe Einstellung zeigt Kiernan, wie er die Tonaufnahmen studiert. Aus dem Off erklingt Frankies murmelnde Stimme: "Split a piece of wood and you will find me. Look beneath a stone and I am there." Die Klaviermusik wird etwas lauter und bedrohlicher, erneut unterlegt von flüsternden Stimmen. Kurz erscheint es, als wolle Frankie vom Dach springen. In einer Kranfahrt nähert sich die Kamera dabei von hinten und wird langsam zu einer Aufsicht, die nicht nur Frankie, sondern auch den Abgrund vor ihr zeigt. Dann

wird die Musik wieder ruhiger, das Flüstern verklingt. Frankie verlässt das Dach des Hochhauses. Die Position der Kamera bleibt während sie das Dach verlässt immer die selbe, mit jedem Schnitt ändert sich jedoch die Brennweite, so dass größere Distanz zur Protagonistin die Folge ist. Die dadurch entstehende Sprunghaftigkeit des Schnitts ist einmalig im Film und kündigt durch die Distanzierung, die das Geschehen erfährt, eine Veränderung an. Dank der Verbindung mit der Bedrohlichkeit des Abgrundes, welchen Frankie eben zu überwinden haben scheint, kann angenommen werden, dass diese Veränderung in Frankie selbst vorgeht, dass die sprunghafte Distanz im Raum auf eine Distanzierung Frankies von ihrer bisherigen Lebensweise schließen lässt.

45. SZENE: 44-45 = fade to black

Einstellungen: 2

Beschreibung: Donna, die im Friseurladen arbeitet, versucht ohne Erfolg Frankie zu erreichen.

46. SZENE: 45-46 = 0

Einstellungen: 75

Beschreibung: Auch Andrew Kiernan versucht Frankie zu erreichen. Er befindet sich auf dem Weg zu ihrer Wohnung im bläulichen Regen Pittsburgs. Die Tür wird ihm nach mehrmaligem Läuten nicht geöffnet. Er gelangt zufällig in Frankies Wohnung als eine Fremde das Haus verlässt. Eine subjektive Kamerafahrt aus der Sicht Kiernans biegt um eine Ecke der Wohnung Frankies und zeigt sie vor einer Wand, auf welche sie mit Filzstift in nicht entzifferbaren, arabisch anmutenden Lettern Worte schreibt. Schwenks und Kamerafahrten im „Close-up“ zeigen die Buchstaben und die nach Art des Symbols des heiligen Geistes gezeichnete Taube über der Schrift. Wieder vernimmt man das Flüstern aus dem Off, diesmal lauter. Ein „Close-up“ des Tonbandgerätes zeigt, dass Kiernan wieder aufnimmt. Er beginnt auch zu fotografieren. Wie in den Segmenten 3 und 4 klingt das Auslösen von Fotoapparat und Blitz übertrieben laut. Frankie schreckt leicht zusammen, schreibt aber langsam weiter. Da sie nicht auf Kiernans Rufe antwortet, fragt dieser sie schließlich im Flüsterton, wer sie sei. Langsam dreht Frankie sich um, man erkennt dass ihre Haut gealtert ist, ihre Augen sind nach oben verdreht, so dass man die Pupillen nicht sehen kann. In einer dumpfen Männerstimme sagt sie in Italienisch: „Der Bote ist nicht wichtig.“²⁴² Kiernan rückt nun näher an Frankie heran, um sie zu fotografieren. Die Blitze stören sie. Ein „Close-up“ auf ihre Hand, zeigt die Binden um die Handgelenke blutgetränkt. Dann, die Schnelligkeit der Abfolge der Blitze von Kiernans Apparat steigert sich, verlässt Frankie die Wand, um in sehr langsamen Schritten durch den Raum zu gehen und erschöpft auf ihr Bett zu fallen. Es folgt ein Schwenk von Frankies Händen, über ihren Körper, auf ihr gealtertes Gesicht. Die Musik wird ruhig, ein Klavier setzt ein. Tropfen fallen von der Decke auf ihr Gesicht. Ein „Close-up“ von Kiernans Gesicht zeigt, dass er den Tropfen beim Fallen zusieht. Noch ein „Close-up“ zeigt danach Frankies Gesicht und wie sie mit Händen über ihr nasses Gesicht und die Tropfen streicht. Diese Einstellungen laufen in Zeitlupe. Wieder werden mehrere Bilder übereinandergelegt, wie das zuvor in den Segmenten 17 und 25 geschah. Der Ton der aufprallenden Tropfen ist überlaut, die Hintergrundmusik sanft und mit viel Hall versehen. Da dies die ersten nennenswerten Einstellungen sind, in denen die Kamera nicht in auffallendem Maße bewegt wird und aufgrund der verlangsamten Zeit, wirken die Bilder, trotz der vielen Überblendungen, ruhig. Ein Insert zeigt einen fallenden Tropfen von oben, der im Wasser Kreise zieht. Ein Dissolve auf die Einstellung zuvor, zeigt Frankie, nun wieder jung. Gleichzeitig hört man sie seufzen, ein Ton der im Kontrast zur Hintergrundmusik steht und deutlich aus dem diegetischen Raum stammt. Durch den gleichzeitigen Schnitt auf eine nun wieder in normaler Zeit abgespielte Szene wird signalisiert, dass Frankie wieder sie selbst ist; die normale, diegetische Ordnung ist für dieses Segment wieder hergestellt. Frankie spricht nun. Sie fragt Kiernan, warum sie so traurig sei. Die Musik ändert den Ton und nun blickt Kiernan leicht nickend mitteilidig. Frankie bemerkt, dass es nach Jasmin und Blüten riecht, wie dies auch nach den anderen

²⁴² Wieder handelt es sich hier um eine sehr genrespezifische Darstellungsweise: Sowohl unnatürliche oder verdoppelte Stimmen, als auch verdrehte Pupillen stehen in Horrorfilmen oft als Zeichen von Besessenheit.

Stigmatisierungen geschah. Sie bemerkt die Wand, die Buchstaben darauf und die gezeichnete Taube mit Querstrich. Frankie kann sich an nichts mehr erinnern.

47. SZENE: 46-47 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Eine langsame Kamerafahrt zeigt zunächst Statuen und reges Treiben im Vatikan, wieder in Brauntönen gehalten, diesmal aber weniger rötlich. Die Stimmen von Kardinal Housman und Vater Dario erklingen zunächst aus dem Off. Sie werden erst spät im Bild sichtbar. Ihre besorgte Unterhaltung handelt von der großen Aufmerksamkeit, die Frankie Paige in den Medien zuteil wird. Housman beschließt, dass Kiernans Auftrag aufgrund dessen Erfolglosigkeit beendet sei. Er verlangt einen Report am Ende der Woche. Am Ende des Segmentes begrüßt er zwei andere Priester in italienischer Sprache, während Dario sich aufmacht, vermutlich um seine Anweisungen auszuführen. Das Segment weist die katholische Kirche als bürokratischen und politischen Apparat aus, welcher im Gegensatz zu den mythischen und mystischen Ereignissen rund um Frankie steht.

48. SZENE: 47-48 = 0

Einstellungen: 18

Beschreibung: Kiernan fotografiert. Die Szene wirkt weniger bläulich als die meisten anderen Segmente, die in Pittsburgh handeln. Kiernan will, dass Frankie die Schrift betrachtet, sie aber spielt mit einer Taube am Fenster des Apartments. Die Blitze und Geräusche des Fotoapparates lenken sie ab. Der in die Arbeit vertiefte Kiernan verlangt weiter nach ihr. Fotoapparat und Blitze lenken Frankie weiter ab und lassen sie schließlich erschrocken zusammenfahren, so dass die Taube, auch hier begleitet von übertrieben lautem Flügelschlagen, davonfliegt. Frankie wird ärgerlich und schreit, sie wisse nicht was all das bedeute, sie wolle nur ihr Leben zurück. Sie verlässt das Apartment. Die Änderung, die mit Frankie vor sich geht, auf welche in Segment 44 bereits angespielt wurde, scheint nun, angedeutet durch die zahme Taube, evident zu werden.

49. SZENE: 48-49 = 0, die Filmmusik erklingt bereits am Ende von Segment 48 und verknüpft damit beide Segmente.

Einstellungen: 99

Beschreibung: Die Filmmusik ist beschwingt, aber ruhig. Frankie geht die Straße entlang, es regnet nun nicht mehr und das Treiben auf der Straße wirkt bunt. Die Farben wirken neutral. Ab der vierten Einstellung ist auffallend, dass weiße Farben besonders ausgewaschen sind, ein Eindruck, der größtenteils bestehen bleibt, da die Lichtsetzung dieses Segmentes vorwiegend high key erfolgt. Frankie gibt einer Obdachlosen Geld. Etwas weiter hinten, in der selben Einstellung, sieht man Kiernan ihr folgen. Da Frankie eine im Freien gelegene Blumenhandlung betritt, um Blumen zu kaufen, wird die Szene noch bunter. Kiernan holt sie ein und entschuldigt sich nun, wobei er Frankie Miss Paige nennt. Er sagt, er sei wieder Wissenschaftler und glücklich gewesen, kein Priester mehr. Das Gespräch handelt nun erstmalig von ihm. Sie sitzen in einem Lokal vor den üppigen Blumen und reden. Kiernan entpuppt sich als organischer Chemiker, der Priester wurde aufgrund der vielen Ungereimtheiten und Wissenslücken, welche die Wissenschaften nicht aufzuklären in der Lage seien. Die Filmmusik verstummt bei seinen Ausführungen, seine Stimme gewinnt dadurch an Bedeutsamkeit. Frankie, die sich eine Zigarette anzündet, dämpft diese sofort, angeekelt wieder aus. In Einstellung 15 wird die Zigarette im „Close-up“ gezeigt, was das Besondere an Frankies Handlungsweise andeutet. Noch einmal wird damit die Veränderung, die mit Frankie vor sich geht, hervorgehoben. Sie lächelt während Kiernan spricht. Er erklärt sich die Entstehung allen Lebens durch Gott. Dennoch verstehe sie ihn nicht, meint Frankie, beide lachen und die Rede kommt auf den Zölibat. Kiernan sagt, er sei nicht immer Priester gewesen, und die Frage, ob er Frauen und Sex nicht vermisse, bejaht er. Er geht so weit zu sagen: „I struggle with it. I'm human.“ Die Stimmen beider werden nun ausgeblendet, langsame Klaviermusik setzt ein. Man sieht Kiernan und Frankie lachen, „Close-ups“ von Frankies

verträumt wirkenden Augen und zärtliche aber unschuldige Zuwendungen beiderseits. Das plötzliche nicht-diegetische Insert eines verrosteten, altertümlichen Nagels oder Bolzens und das Geräusch des Aufschlagens eines Hammers unterbrechen die Szene. Frankie schreit, Menschen springen auf, sie fällt, wieder erhält sie ein Stigma. Diesmal sind die Inserts aller bisherigen Stigmata zwischengeschnitten, einmal Nägel an Armen und Beinen, dann Peitschenschläge und schließlich die Dornenkrone. Die Darstellung folgt ansonsten jenen der anderen Segmente, in welchen Frankie Stigmata erhält. Frankie fällt wie gekreuzigt auf die Schnittblumen und bricht schließlich zusammen. Kiernan bückt sich nach ihr.

50. Beschreibendes Insert: 49-50 = fade to black

Einstellungen: 32

Beschreibung: Man sieht einen Kameraschwenk in der noch nassen, aber nicht mehr verregneten Stadt über den Wolkenkratzer, in welchem Frankie wohnt.

51. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 50-51 = 0

Einstellungen: 32

Beschreibung: Kiernan pflegt Frankie und wäscht ihre blutenden Beinwunden. Sie fragt, was das letzte Stigma sei. Er erzählt ihr vom Speer, fügt aber zärtlich hinzu, sie solle sich nicht sorgen, denn kein Stigmatiker hätte bisher alle fünf Wunden erhalten. Kiernan erzählt nun von Stigmatikern, unter anderem von Franz von Assisi. Dieser sei ein wilder Mann gewesen, der sein Leben nach einer Jesuserscheinung geändert habe. Er beschreibt die Zweifel, die dieser gehabt haben soll, und meint, dass je näher Heilige oder Priester Gott kämen, sie desto leichter Opfer von Versuchungen und bösen Visionen würden. Der Geruch von Blumen, so Kiernan, habe das Auftreten der Wunden begleitet. Frankie weiß das bereits. Nun fürchten beide, dass Frankie sterben muss, nicht zuletzt deshalb, weil selbst Franziskus nur zwei Stigmata erhalten habe. Dieses Syntagma besteht aus Einstellungen, welche Frankie auf dem Bett zeigen, welche Kiernans Gesicht vor allem nahe zeigen und aus „Close-ups“ der Wunden Frankies, die Kiernan pflegt. Neben Hintergrundmusik, die vornehmlich aus leisem Brummen von Streichern besteht, hört man Töne, welche auf die Straße und das Leben draußen hinweisen, etwa Polizeisirenen. Zuletzt greift Kiernan nach den Filmen, die er geschossen hat.

52. ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 51-52 = 0

Einstellungen: 44

Beschreibung: Kiernan scannt die Bilder und sendet sie per email seinem Freund in Rom. Obwohl die Farben etwas neutraler sind, kennzeichnen Brauntöne nach wie vor Rom und den Vatikan, während Pittsburgh in Blau gehalten ist. Kiernans Freund Gianni Delmoncio ist entsetzt über die Bilder, denn sie zeigen eines der verschollenen Evangelien, welches er gemeinsam mit drei anderen Übersetzten sollte, bevor Kardinal Housman die Untersuchungen einstellen lies. Es ist ganz in Aramäisch geschrieben, also in der Sprache Jesu und seiner Jünger. Es könnte sich, so Gianni, um Jesu Worte selbst handeln. Einen Satz liest er laut vor: "The kingdom of god is inside you and all about you." Ähnlich war dieser Satz in Segment 1 in der Handschrift des unbekanntenen Mönches Almeida zu lesen. Gianni empfiehlt Kiernan zugleich, alles zu vergessen und die Bilder zu löschen. Als Gianni Vater Dario hinter sich registriert, dieser scheint, wie ein Zwischenschnitt andeutet, etwas zu ahnen, beendet er abrupt das Telefonat. Er löscht die Bilder von seinem Computer und auf dem Weg aus der Bibliothek kreuzt er höflich grüßend den Weg Darios.

53. SZENE: 52-53 = 0

Einstellungen: 10

Beschreibung: Vater Durning fragt Kiernan nach einer Person, die auf einem Bild auf einem der Fotos zu erkennen ist. Kiernan ist der Meinung, dort könne keine Person sein, denn das Foto zeige einen Spiegel. Die

Kamera zoomt auf die Negative und die entwickelten Bilder: man erkennt den Mönch Almeida aus den Segmenten 1, 3 und 4. Kiernan verlässt den Raum indem er sagt, er sei so schnell wie möglich zurück. Im gleichen Moment erzeugen leise einsetzende Streicher aus dem Off Spannung und deuten auf die Besonderheit der Entdeckung des Mannes im Spiegel hin.

54. SZENE: 53-54 = 0

Einstellungen: 12

Beschreibung: Vater Dario steht an Giannis Computer in der Bibliothek des Vatikans. Es ist Nacht und das Licht deshalb ähnlich bläulich, wie es sonst die Segmente, die in Pittsburgh handeln, sind. Dario gelingt es, die gelöschten Dateien zu finden und wiederherzustellen, dargestellt durch Schnitte zwischen Darios Gesicht und „Close-ups“ des Computerbildschirms und schließlich des Druckers.

55. SZENE: 54-55 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Vater Dario zeigt dem Kardinal seinen Fund, den ausgedruckten Inhalt der Computerdateien Gianni, welche die von Frankie beschriftete Wand in ihrer Wohnung darstellen. Houseman scheint überrascht und fragt Dario, ob er wisse was das sei. Dieser verneint. Es folgt ein Schnitt auf eine Totale der Treppe, Dario und Houseman verlassen die Szenerie in unterschiedliche Richtungen. Sie sollen nach Pittsburgh reisen.

56. SZENE: 55-56 = 0

Einstellungen: 14

Beschreibung: Man erkennt Vater Gianni, der ein Mobiltelefon bedient. Ein Insert auf die nächtliche Skyline von Pittsburgh folgt und dann eine „Nahe“, die das Gesicht eines bärtigen Mannes zeigt. Dieser Mann war neben Almeida und Gianni eine der drei Personen auf der am Ende des Segment 4 gezeigten Fotografie. Das Gespräch findet in Italienisch statt und handelt grob davon, dass Kiernan das verschollene Evangelium gefunden hätte. Auch der Name Almeidas fällt. Gianni beendet das kurze Gespräch, reißt einen Zettel mit Notizen aus einem Büchlein am Tisch und verlässt den Raum einen anderen Priester grüßend.

57. SZENE: 56-57 = 0

Einstellungen: 144

Beschreibung: Vater Andrew Kiernan nähert sich Frankie Paiges Haus, läutet und betritt als ihm geöffnet wird Frankies Wohnung. Es folgt eine „Nahe“ einer Schüssel, die am Boden steht, in welche Wasser tropft. Kerzen füllen den Raum. Frankie bietet Kiernan ein Bier an und zeigt ihm, dass ihre Wunden zu heilen beginnen. Sie ist deutlich geschminkt, besonders ihr roter Lippenstift ist ein auffälliger Kontrast zu ihrem sonstigen Erscheinungsbild im Film. Im Hintergrund hört man leise Trip Hop Musik, man kann die Worte des Refrains verstehen: „Initial creeps, moving up slowly“. Diese Worte künden den Inhalt des weiteren Segments an: Kiernan streicht durch Frankies Haar und beinahe küssen beide einander. Kiernan weicht ihr aus. Dank eines Keraschwenks, welcher Kiernan folgt, erkennt man, dass die Wand mit den Lettern nun rot übermalt ist. Zusätzliche bedrohlich wirkende Musik übertönt den sehr rhythmischen Trip Hop im Hintergrund. Frankie konnte die fremden Buchstaben nicht mehr ausstehen, sie nimmt Kiernan bei der Hand. Nun beginnt auch das Flüstern aus dem Off wieder. Einstellung 21 zeigt einen nach oben fallenden Tropfen. Ein entsprechender Toneffekt begleitet das mittlerweile bekannte, unnatürliche Aufwärtsfallen; wieder wird die Zeit suspendiert, ein übernatürlichen Geschehen vorausgedeutet. Der Trip Hop, der an dieser Stelle kurz ausgesetzt hatte, beginnt nun wieder und diesmal küssen Kiernan und Frankie einander wirklich. Man sieht eine stimmungsvolle Aufnahme ihrer sich berührenden Lippen in kontrastivem Gegenlicht. Kiernan unterbricht noch einmal. Frankie meint, sie wäre froh, wenn er nur diesmal seine „Uniform“ nicht an habe und meint damit seinen priesterlichen Habitus. Sie

stellt ihn über seine verborgene Sexualität zur Rede. Plötzlich beginnt sie, in der gleichen verdoppelten und männlichen Stimme wie in Segment 45, Kiernan zu beschimpfen. Sie wendet sich dabei vor allem gegen den Zölibat. Sie unterstellt dem Priester Angst vor Frauen und beschuldigt ihn, nichts als Ausreden hervorzubringen. In verschiedenen Einstellungen, teils aus ungewöhnlichen Perspektiven, sieht man, wie sie Kiernan durch den Raum schleudert. Spannungsgeladene Musik, ähnlich der Musik zu Beginn des Segmentes setzt ein, Scheiben zersplittern, Zeitungen fliegen durch die Luft. Schließlich greift Frankie nach einem Messer und bedroht damit Kiernan. Gleichzeitig schreit sie: „How is your faith these days! This is what you fucking call god?“ Er greift nach dem Messer, sie jedoch entzieht es ihm und schneidet sich selbst die Arme auf. Zuletzt durchbohrt sie sich die Handgelenke. Kiernan muss sein Gesicht entsetzt abwenden. Frankie schreit immer noch mit Männerstimme: „Blood of Christ!“, als ob sie selber der Christus wäre. Der Schmerzensschrei, der folgt, ist wieder ihre eigene Stimme. Sie fällt auf ihr Bett, doch mit einem Dröhnen entzieht ihr eine unsichtbare Macht das Bett unter dem Körper. Frankie aber fällt nicht, sondern beginnt zu schweben. Sie wirbelt in der Luft herum, was mittels insgesamt drei Einstellungen in unterschiedlichen Kameraeinstellungen dargestellt wird. Dann macht es den Eindruck, als ob sie am Kreuz hinge. Wieder erfolgen nicht-diegetische Zwischenschnitte, wie in den anderen Segmenten, in welchen Frankie Stigmata erhielt. Diesmal sind die Inserts ergänzt, um das Bild der weinenden Madonna aus Segmenten 3 und 4. Die mythischen Stigmata werden hier also erweitert: Die Stigmatikerin Frankie Paige erfährt nicht nur die Leiden Jesu, sondern auch die Leiden der heiligen Jungfrau Maria. In Einstellung 126 weint sie selbst blutige Tränen. Das Segment endet mit Kiernan, der auf Frankie zugeht und sie, als würde er sie vom Kreuz herunter heben, in seine Arme schließt. Die Musik hat hier ihren Höhepunkt und flaut ab, sobald Frankie am Boden liegt. Kiernan fühlt ihren Puls, man sieht Frankies Kopf. Die Kamera wird gedreht und fährt einer Spirale gleich langsam auf Frankies Gesicht zu – noch einmal werden die Rinnsale der geweinten Tränen aus Blut sichtbar. In beinahe jeder Einstellung dieses Segmentes wird die Kamera bewegt. Wie schon zuvor hat das Auge des Zusehers auch hier keine Möglichkeit Ruhe zu finden.

58. SZENE: 57-58 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Der fremde Mann, den Gianni angerufen hatte, druckt die Computerdatei mit Frankies Handschrift aus. Er macht ein besorgtes Gesicht.

59. SZENE: 58-59 = 0

Einstellungen: 20

Beschreibung: Kiernan ist bei Frankie zuhause, sie liegt im Bett. Er streicht ihr durchs Haar und findet Almeidas Rosenkranz. Er beginnt zu beten. Sie meint, sie hätte ihn niemals beten gesehen, worauf er antwortet, er habe dies lange nicht mehr getan. Sie bittet ihn, zu ihr zu kommen und er legt sich neben sie, wo sie beide einschlafen. Die Musik ist sehr ruhig, das Licht low key, ohne einen gewissen Farbton zu bevorzugen. Die Kamera ist ständig leicht bewegt.

60. ORDINÄRE SEQUENZ: 59-60 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Man sieht Vater Durning im Regen aus einem Auto steigen. Ihm folgen zwei nicht erkennbare Gestalten, man sieht ein „Groß“ der Beine dieser Personen.

61. SZENE: 60-61 = 0

Einstellungen: 18

Beschreibung: Kiernan und Frankie liegen aneinandergeschmiegt im Bett. Es klopft an der Türe. Ohne eine Antwort abzuwarten betreten Durning, Kardinal Housman und Vater Dario die Wohnung. Sie seien gekommen um

zu helfen, beschwichtigt Housman. Dario und Housman betrachten zunächst die übermalte Wand und dann den Computerausdruck der Schriften Frankies. Housman will, dass Frankie in ein Konvent gebracht wird. Kiernan stimmt zu.

62. EINZELSCHUSS SEGMENT: 61-62 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Ein Kameraschwenk zeigt ein durch den Regen fahrendes Auto.

63. SZENE: 62-63 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Ein nahe Einstellung zeigt zunächst Kiernans besorgtes Gesicht, dann die Totale eines Bettes, in welchem Frankie liegt und Nonnen, die Frankie pflegen. Andrew Kiernan geht. Man sieht ein „Close-up“ des Rosenkranzes Almeidas, den er auf einen nahen Tisch legt.

64. SZENE: 63-64 = 0

Einstellungen: 22

Beschreibung: Ein „Close-up“ zeigt einen Computerausdruck der Schriften Frankies. Man vernimmt gleichzeitig Housmans Frage nach dem Ursprung der Schrift. In der Totale sieht man nun Housman und Kiernan im Gespräch in einem prunkvollen Büro des Konvents. Während für Housman der Ursprung der Schriften wichtig ist, geht es Kiernan im Laufe des Gesprächs um das Leben Frankies. Er sagt dabei wörtlich „She’s in no condition for taking on you or the church.“ und zeigt damit eine bereits distanzierte Einstellung zur Institution Kirche. Housman will, dass Kiernan den Fall abgibt. Kiernan verlässt verärgert den Raum, Housman folgt ihm. Im Laufe des Streits stellt sich heraus, dass Kiernan vom kirchlichen Kongress nur deshalb geduldet wird, weil er ein guter Wissenschaftler sei und für seine Objektivität bekannt war. Nun hätte er diese verloren. Er solle sich bei Durning ausrasten. Auf die Frage, weshalb die Fotos der Schriften so wichtig seien, gibt Housman nur ausweichende Antworten. Er behauptet sogar, er wisse nicht, ob die Schriften mit dem verlorenen St. Thomas Evangelium zusammenhängen.

65. ORDINÄRE SEQUENZ: 64-65 = 0

Einstellungen: 3

Beschreibung: Ein Auto fährt durch den bläulichen Regen. Kiernan betritt Durnings Kirche. Ein Schwenk fährt vom Tor weg über das gesamte Gebäude und bleibt beim Kreuz der Kirche stehen.

66. ORDINÄRE SEQUENZ/ALTERNIERENDES SYNTAGMA: 65-66 = 0

Einstellungen: 47

Beschreibung: In der Kirche sitzt Kiernan mit verzweifelterm Blick inmitten der Bänke. Ein Mann spricht ihn an, der Bärtige aus Segmenten 55 und 57. Dieser fragt nach Vater Almeida, aber Kiernan antwortet, er kenne diesen nicht. Nun erklärt der Bärtige den Sinn des Textes, den er von Gianni erhielt. Es handle sich um die vielleicht wichtigste Reliquie des Christentums, eine Schriftrolle aus dem ersten Jahrhundert nach Christus, welche nahe Jerusalem gefunden worden sei. Almeida und der Bärtige, sein Name ist Marion Petrocelli, waren mit Gianni die Übersetzer. Sie sind der Meinung, es seien Jesus eigene Worte. Es sind die direkten Anweisungen Jesu an seine Jünger beim letzten Abendmahl, darüber wie seine Kirche fortzuführen sei. Deshalb ginge die moderne Kirche auch davon aus, dass ihr dieses Dokument gefährlich sein könnte, denn es wendet sich gegen all den Prunk und die Institutionalität des Katholizismus. Auf Almeidas und Petrocellis Bericht hin lies Housman alle Investigationen einstellen. Der Franziskaner Almeida aber stahl das Dokument und verschwand. Er und Petrocelli wurden daraufhin exkommuniziert. Als Petrocelli Kiernan ein Foto der drei Übersetzer zeigt wird deutlich, dass Almeida

der tote Mönch aus den Segmenten 1, 3 und 4 ist. Kiernan war Zeuge seines Todes. Petrocelli erklärt daraufhin noch einmal die Wichtigkeit und Gefährlichkeit dieses Evangeliums für die Kirche, denn es ginge darin darum, dass zwischen Gott und den Menschen keine Institution gebraucht würde. Er rezitiert noch einmal den Satz, den Frankie in Italienisch geschrieben hatte: "The Kingdom of God is within you. Split a piece of wood and you will find me. Look beneath a stone and I am there."²⁴³ Kiernan fragt, warum Almeida auf der Fotografie Handschuhe getragen hatte. Ihm wird erklärt, Almeida wäre sehr heilig gewesen, er habe die Stigmata erfahren. Kiernan folgert nun flüsternd, dass Frankie nur die Botin Almeidas sei.²⁴⁴ Er bestätigt damit die Vermutung, sie sei von diesem besessen. Petrocellis abschließender Satz deutet Weiteres an: „Housman is never gonna let the gospel out of here.“ Ein nicht-diegetischer Trommelschlag in der Filmmusik kündigt an, dass damit etwas besonderes ausgesagt wurde.

67. ALTERNIERENDES SYNTAGMA/SZENE: 66-67 = 0

Einstellungen: 98

Beschreibung: Dieses Segment ist eine besondere Form eines alternierenden Syntagmas, denn es alternieren im Wesentlichen zwei Szenen. Zunächst sieht man Kardinal Housman in einer „Nahen“ rituelle Gebete vollziehen. In Einstellung 3 erkennt man Frankie, die nach dem Rosenkranz greift. Die Kamerabewegungen wirken ruhig. Die fünfte Einstellung ist ein Dissolve auf das Gesicht des Mönches Almeida. Einstellungen sieben und acht schließlich zeigen ein Auto im Regen. Lautes Hupen des Autos erzeugt Spannung, das Geschehen wirkt schneller bewegt und hektisch. Die Abfolge der Einstellungen wird nun wiederholt und chronologisch fortgesetzt. Nun erkennt man, dass Housman und Dario an Frankies Bett stehen, während Nonnen nach ihr greifen, um sie festzuhalten. Frankie fragt aufschreiend nach Kiernan, doch dieser ist, wie bald zu sehen ist, der Lenker des Fahrzeugs in den alternierenden Einstellungen des Segmentes. Housman und Dario werden unter anderem in Untersicht gefilmt und machen dadurch einen bedrohlichen Eindruck. Sie vollziehen einen Exorzismus an Frankie. Frankie beginnt plötzlich in der Stimme Almeidas zu schreien.²⁴⁵ Lautes Tosen und Dröhnen wird hörbar, es ist nicht eindeutig bestimmbar, ob es aus dem diegetischen Raum stammt. Frankie zappelt und bäumt sich auf, Housmans und Darios Stimmen werden lauter. Ein Insert zeigt das Kaminfeuer auflackern. Frankie beginnt zu bluten, woraufhin Dario Housman aufhalten will. Er ruft mehrmals: „Stop, Stop“, wird von Housman aber grob zur Seite geschoben. Dieser scheint zu allem entschlossen. Er fordert Dario und alle anderen Anwesenden auf, den Raum zu verlassen. Wieder alternieren die Einstellungen mit Kiernan im Auto. Er nähert sich dem Konvent. Housman fleht mittlerweile Gott an: „Save this woman“, gleichzeitig beginnt er jedoch sie zu würgen. Kiernan läuft rufend durch das Konvent, die Musik setzt aus und Housman sagt nun während er Frankie noch immer würgt: „You will not destroy this church.“ Es wird noch ruhiger. Frankie röchelt, sie scheint zu sterben. Da vernimmt man noch einmal einen Ruf Kiernans, welcher rettend naht. Die Musik setzt wieder ein. Kiernan reißt Housman von Frankie fort, sie kämpfen ein wenig und Kiernan schreit ihm schließlich ins Gesicht, er habe seine letzten Tage in der Kirche verbracht, denn er wisse von allem. Dario hört alles erstaunt und unbeholfen mit an. Er ist der Zeuge, der nun offenbar auf Kiernans Seite steht.

68. SZENE: 67-68 = 0

Einstellungen: 111(?)

Beschreibung: Ein Schwenk fährt durch den Raum, in welchem Frankie liegt, den Housman und Kiernan im Streit verlassen hatten. Plötzlich greift das Feuer des Kamins in einem erstaunlichen pyrotechnischen Effekt auf

²⁴³ Vgl.: Segment 33.

²⁴⁴ Vgl.: Segment 34.

²⁴⁵ Diese Einstellungen erinnern stark an den Film „Der Exorzist“. Sowohl doppelte und fremde Stimmen, als auch Einstellungen, wie jene des Bettes, in welchem die Besessene liegt, zappelt und sich aufbäumt, sind in „Der Exorzist“ vorhanden. Es wird eindeutig auf die konventionalisierten Einstellungen des Horrorgenres zurückgegriffen.

die Möbel über, das Bett fängt in effektvoller Symmetrie Feuer. Kiernan bietet sich Almeida, der Frankie besessen hält, als neuer Bote an. Dieser entgegnet im Körper Frankies „The messenger believes!“ Kiernan aber sei ein Zweifler, lacht die Stimme Almeidas in Frankie. Auch die Decke des Raumes fängt Feuer, die Musik wird aufgeregter. Kiernan greift in die Flammen und schreitet nun durch das Feuer auf Frankie zu, die Musik setzt aus und ruhiges Flüstern beginnt. Die Einstellung ist in Zeitlupe. Frankie flüstert noch einmal die Worte des verlorenen Evangeliums. Dann verlangt Kiernan von Vater Almeida, Frankie frei zu geben. Wieder sind die Symbole der Stigmata zwischengeschnitten, diesmal aber sieht man deutlich auch Almeidas eigenes Gesicht. Frankie bäumt sich vor Schmerz auf. Mitten durch das Feuer fliegt plötzlich eine weiße Taube in Zeitlupe auf die Kamera zu. Die Musik ist ruhig, wird aber von spannungssteigernden Trommelschlägen begleitet. In einer effektvollen Totalen nimmt Kiernan Frankie in den Arm und trägt sie aus der Feuersbrunst. In zeitlicher Reversierung sieht man nun in mehreren Einstellungen, wie das Feuer zurück in den Kamin schwindet als hätte es nie gebrannt. Die Einstellungen erinnern stark an die rückwärtsfallenden Wassertropfen in den Segmenten zuvor. Diesmal aber scheint die Rückwärtsbewegung vollendet, die normale diegetische Raum-Zeit ist wiederhergestellt, Frankies Besessenheit aufgehoben.

69. SZENE: 68-69 = 0

Einstellungen: 31

Beschreibung: Kiernan hält Frankie in seinen Armen. Sie ist in ein weißes Leintuch gewickelt. Die Einstellungen sind high key gedreht und wirken ausgewaschen. Frankie und Kiernan verlassen das Konvent, neben dessen Eingang eine Statue des heiligen Franziskus von Assisi steht, auf dessen Schultern und Händen Tauben sitzen. Kiernan setzt sich mit Frankie noch in Armen auf eine Parkbank. Neben der nun sehr ruhigen Musik im Hintergrund kann man Vogelzwitschern vernehmen. Kiernans Stimme flüstert: „Stay with me.“ Sie küssen einander. Frankie erhebt sich und eine Taube fliegt ihr zu, um in ihrer Hand sitzen zu bleiben. Frankie erhebt sich und steht nun vor der Statue, über welche zusätzlich noch geschwenkt wird. Frankie erscheint wie das Ebenbild des Heiligen. Das gesamte Segment erfolgt in Zeitlupe. Es endet in einer Totalen des Parks. In der Analogie zwischen Frankie und der Heiligenstatue wird die Vollendung der Verwandlung Frankies betont. Aus einer Sünderin ist eine Heilige geworden. Auch Andrew Kiernan scheint verwandelt, wie seine an Frankie gerichteten Worte, bei ihm zu bleiben, andeuten.

70. INSERT: 69-70 = 0

Einstellungen: 1

Beschreibung: Gezeigt wird der rote Sonnenaufgang in Belo Quinto.

71. ORDINÄRE SEQUENZ: 70-71 = 0

Einstellungen: 21

Beschreibung: Eine Kamerafahrt zeigt die weinende Madonna in der Kirche in Belo Quinto vom Beginn des Filmes. Kiernan steht davor und betrachtet die Statue. Zum ersten Mal im Film ist er nicht als Priester gekleidet. Obwohl damit offen bleibt, ob er noch Priester ist oder nicht, deutet der Wechsel der Kleider auf eine tieferegreifende Veränderung Kiernans selbst hin. Die dritte Einstellung zeigt nun noch einmal die eingravierte Taube am Sockel der Statue. Nicht weit davon findet Kiernan unter einer Bodenplatte die Originalschriftrolle des verlorenen Evangeliums und die Notizen Vater Almeidas. Aus dem Off erklingt nun zunächst Frankies, dann auch Almeidas Stimme, die beide das Evangelium rezitieren. Ein Insert zeigt Jesus am Kreuz. Es folgt eine Kamerafahrt auf Kiernans Gesicht zu. Frauengesang erklingt.

72. BESCHREIBENDES SYNTAGMA: 72-73 = 0

Einstellungen: 2 (+3)

Beschreibung: Die Kamera schwenkt vom Dorf in den rötlichen Himmel Belo Quintos. Es folgt ein nahes Bild der Sonne, dann ein fade to black.

Bereits im Nachspann erscheint eine Schrift, welche noch einmal auf die Schriftrolle Almeidas hinweist. Es steht geschrieben: „In 1945, a scroll was discovered in Nag Hamadi, which is described as ‚The Secret Sayings of the Living Jesus.‘ The scroll, the Gospel of St. Thomas, has been claimed by scholars around the world to be the closest record we have of the words of the historical Jesus. The Vatican refuses to recognize this gospel and has described it as heresy.“ Es folgen die Credits des Films untermalt von Filmmusik.