
Forum: Diegese

Alice in den Spiegeln: Vom Begehen und Konstruieren diegetischer Welten

Eine Geschichte beginnt. Der Zuschauer ist gewiss, dass sie ihm nicht nur Verhalten, Sehnsüchte, Ängste und Traumata der Figuren, Konflikte zwischen ihnen und anderes, was für die Handlung wichtig ist, präsentieren wird, sondern auch eine fiktionale Welt. Eine Wirklichkeit, in der sie leben, geboren werden und sterben, in der sie zu Mittag essen, an den Festtagen gemeinsam feiern und sich Geschichten erzählen. Wie der Zuschauer in seiner Welt lebt, so leben die Figuren des Films in einer «zweiten Realität», die jedoch lediglich in der Simulation der Geschichte gültig ist. Einer abgeleiteten Wirklichkeit, in der eigene Gesetze herrschen, die aber auch eigenen Gesetzen unterliegt. Der Zuschauer lässt sich ein auf diese Welt und ihre Regeln, und er akzeptiert bereitwillig die Tatsache, dass hier Öfen sprechen können und es fliegende Drachen, Elfen oder Untote gibt.

Eine Geschichte hört auf. Doch die Welt, in der sie gespielt hat, besteht fort. Neue Geschichten könnten in ihr erzählt werden – mit denselben Figuren oder mit solchen, die bislang eher am Rand gestanden haben. Was wir von ihrer sozialen Realität wahrgenommen haben, mag sich dabei vertiefen, es können aber auch andere Figurenperspektiven die bestehende Welt neu konfigurieren. Der Zuschauer geht nicht unschuldig in die Prozesse des Filmverstehens hinein; er kennt nicht nur seine eigene Welt, sondern auch eine Vielzahl von Genrewelten. Alle Revisionen der Genres im Laufe der Filmgeschichte basieren nicht allein auf anderen Geschichten, sondern zugleich auf Modulationen und Neufassungen der Vorstellung davon, wie ihre Handlungswelten jeweils beschaffen sind.

Eine Geschichte kann brüchig werden. Lässt sich der Zuschauer auf das Leinwand-Geschehen ein, begibt er sich voller Vertrauen in das Geschäft des Filmverstehens hinein. Er sieht Figuren auf der Straße, und er nimmt die Straße als «real» im oben genannten zweiten Sinn. Doch dann zeigt sich, dass die Straße gar nicht der erzählten Welt zugehört, sondern selbst Teil einer Simulation/Fiktion ist. Solche Brüche können sich aber auch ergeben zum umgebenden Rahmen der kommunikativen Beziehungen zwischen Erzählinstanz und Zuschauer. Gelegentlich mag auch ein – durchaus als lustvoll empfundener – Schauer entstehen aus der tiefgreifenden Umorganisation dessen, was man bis dahin als die erzählte Welt angesehen hatte. Die

Geschichte spielt in einer ganz oder zumindest teilweise anderen Realität als der zunächst unterstellten. Wenn also mitten im Film die Protagonisten mithilfe eines Stopptricks aus der Szene verschwinden wie in *BÖRN NÁTTÚRUNNAR* (*CHILDREN OF NATURE*, D/Island/Norwegen 1991, Fridrik Thor Fridriksson) – dann ist zu klären, dass Derartiges in einer «realistischen Erzählwirklichkeit» nicht geschehen kann; die Weltenkonstruktion ist zu modifizieren, wenn nicht von Grund auf neu zu bestimmen.

Geschichten und ihre Realitäten – so evident es zu sein scheint, dass Geschichten die Wirklichkeit der in ihr Handelnden hervorbringen, so jung ist die Theorie- oder Konzeptgeschichte dieses Befundes. Zwar hat die Poetologie eine jahrhundertalte Debatte um «Mimesis», «Imitatio» und «Nachahmung» geführt, aber dies immer mit Blick auf die erste Bezugsrealität und die Differenzen, die fiktionale Welten von jener scheiden. Ein Modell, das die Wirklichkeit der Erzählung als eigenständige Größe nahm, wurde von Etienne Souriau Anfang der 1950er Jahre als *diégèse*/Diegese eingeführt. Seitdem wird der Begriff oft verkürzt gebraucht als Bezeichnung der raumzeitlichen Beziehungen der erzählten Welt, ihrer modellhaften Einheit, als räumlich-zeitliches Universum der Figuren im Sinne des weicheren Begriffs der «erzählten Welt». Die Probleme, die mit diesem Konzept zusammenhängen, insbesondere mit der Gegenüberstellung der medialen Ausdrucksmittel, mit denen die Erzählung artikuliert wird, und der resultierenden Ganzheit einer imaginären Erzählwelt, sind bislang wenig bearbeitet worden. Das vorliegende «Forum», mit dem sich *montage AV* zehn Jahre, nachdem die deutsche Übersetzung von Souriaus einflussreichem Aufsatz »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie« publiziert wurde (*montage AV* 6,2, 1997), dem Diegese-Konzept widmet, versteht sich als Versuch, zu dessen begrifflicher, theoretischer, auch theoriehistorischer Klärung beizutragen.

Drei Problemkreise stehen im Zentrum der hier versammelten Beiträge:

- Zum einen geht es um die Beziehung zwischen Erzählern und den von ihnen hervorgebrachten diegetischen Wirklichkeiten. Die Diskurswelten von Figuren und Erzählern sind ja oft nicht identisch, was zahlreiche semantische und metakommunikative Möglichkeiten eröffnet, Horizonte der Moral und der Ironie oder Ausgriffe auf autobiografische Methoden.
- Zum anderen werden Kontextualisierungen des narrativen Diskurses thematisiert, die aufgrund von Brüchen zwischen Diegese

und narrativem Diskurs, zwischen Erzähler(n) und Erzähltem möglich werden.

- Schließlich wird die Frage gestellt, ob Diegese ein feststehender Rahmen oder eine textuell-semantische Funktion ist. Manche Autoren sprechen eher vom «Diegetisieren» als von der Diegese, annehmend, dass letztere das Produkt einer konstruktiven, synthetisierenden Leistung ist, die in der Aneignung des Textes erbracht wird und als eines der formalen Ziele der Rezeption anzusehen ist. Unter dieser Maßgabe scheint es allerdings unabdingbar, die Kondition der Diegese als Voraussetzung der Narration zu akzeptieren.

Es gehört zur Tradition der «Foren», die *montage AV* regelmäßig veranstaltet, dass hier Aufsätze versammelt werden, die sich als Diskussionsbeiträge verstehen, die pointiert Stellung beziehen zu Problemen, an denen ein theoretisches Konzept sich erweisen muss und sich Widersprüche und Ungenauigkeiten der Theorie verdeutlichen lassen. Das Forum zum in der Literatur- wie der Filmwissenschaft gleichermaßen durchgesetzten und prominenten Diegese-Konzept wird eröffnet von zwei begriffsgeschichtlichen Analysen: Frank Kessler zeigt, welche Verschiebungen es erfahren hat, seitdem die Narratologie «Diegese» zur geläufigen Analyse-Kategorie erhoben hat; die Inkonsistenzen der gängigen Verwendungsweisen des Begriffs in der filmterminologischen Praxis arbeitet Anton Fuxjäger heraus. Es folgen mit den Beiträgen von Hans J. Wulff und Britta Hartmann zwei Vorschläge zur Binnendifferenzierung der Rede von der «diegetischen Realität», die eher dem Konzept des «Diegetisierens» als Aneignungstätigkeit zuneigen als dem einer feststehenden Ebene der Textsemantik. Im dritten Teil des Forums werden Licht, Zeit und Metalepse *en detail* auf ihre Kompatibilität mit dem Diegese-Modell befragt. In Erweiterung der filmanalytisch durchgesetzten Unterscheidung diegetischer und non-diegetischer Elemente stellt Christine N. Brinckmann ein differenziertes Kategorienschema vor, mit dessen Hilfe sie die unterschiedlichen Verwendungsweisen des Lichts voneinander abzugrenzen versteht. Was Brinckmann hier für das Licht als einem Parameter filmischer Gestaltungsweisen vorschlägt, dürfte sich mutmaßlich mit Gewinn auf andere Bereiche – etwa die Kamera – übertragen lassen. Alexander Böhnke beleuchtet eine Aspekt des Diegese-Begriffs, der in der Souriau-Rezeption häufig vernachlässigt wird: die Zeit. Er arbeitet heraus, dass die Diegese im Sinne Souriaus wesentlich als Vorstellungsleistung des Zuschauers zu verstehen ist, die neben der räumlichen auch eine zeitliche Komponente umfasst. Den Zusammenhang von Metalepse –

ein Konzept, das Gérard Genette in die Erzählwissenschaft eingeführt hat – und Diegese erläutert Jörg Türschmann. Am Beispiel der Metalepse wird auf spielerische Weise ersichtlich, dass erzählte Welt und Erzählwelt getrennte Wirklichkeiten innerhalb der Erzählung sind. Die Metalepse, gefasst als Transgression von Diegesegrenzen oder als Vermischung von ontologisch getrennten Ebenen, wird im Animationsfilm besonders produktiv eingesetzt, wie Erwin Feyersinger zeigt, der in seinem Beitrag unterschiedliche Konfigurationen und Funktionen dieses vielseitigen Stilmittels beschreibt. Der Artikel von Ludger Kaczmarek, mit dem wir das Forum zur Diegese beschließen, rückt das Kernthema in den Horizont der philosophischen Diskussion um die Zugänglichkeit der sogenannten «möglichen Welten», die dem Modell der «Diegese» zunächst so nahe scheinen, aber bei genauer Betrachtung des Leibnizschen Konzeptes durchaus andere, durchaus unmögliche Weltenkonstruktionen bezeichnen, wie Kaczmarek mit Seitenblick auf die Wunschwelten in ALLY McBEAL darlegt.

Außerhalb des «Forums Diegese» stellen wir den Ansatz des hierzulande bislang wenig rezipierten französischen Dispositivtheoretikers Claude Bailblé vor. Guido Kirsten führt in dessen Arbeit ein, bevor Bailblé selbst Einblick in seine Überlegungen zum kinematographischen Dispositiv gibt. Schließlich gedenken wir Rudolf Arnheims, der im Juni verstarb.

Britta Hartmann / Hans J. Wulff

Das vorliegende Heft präsentiert *montage AV* im neuen Layout. Das lang schon fällige *make-over* soll den Charakter der Zeitschrift unterstreichen und die Lesefreundlichkeit verbessern. Die Redaktion bedankt sich bei Ivy Kunze für das Konzept zur Neugestaltung und die Ausarbeitung, bei Erik Schüßler für die Umsetzung und beim Schüren-Verlag für die Unterstützung, hofft auf Zustimmung seitens der Leser und freut sich – wie immer – über Kritik und Anregungen.

graphiquement le mariage. C'est une curieuse condition esthétique de base de toute la création cinéastique, que cette nécessité de faire tenir tout l'univers du film dans un temps filmophonique ainsi limité.

5° La Diégèse.

J'intercale ici, un peu arbitrairement en apparence, ce qui concerne les faits nommés déjà diégétiques, c'est-à-dire relatifs à l'histoire ainsi présentée filmophoniquement ; à tout ce qui concerne le film, *en tant qu'il représente quelque chose*. Est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film, et dans le genre de réalité *supposé* par la signification du film ; ce qu'on peut être tenté d'appeler la réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction. Tout le monde comprendra ce qu'on veut dire si on dit qu'au studio, ces deux décors (mettons : le château et la cabane) sont contigus, mais qu'en réalité (dans l'histoire) ils sont à cinq cents mètres de distance ; que la scène de la rixe et celle du rendez-vous d'amour, dans la cabane, ont été tournées le même jour, et qu'en réalité (dans l'histoire) elles sont censées se passer à un an d'intervalle. Mais notre mot, diégétique, exprime d'une façon générale, clairement et techniquement, toutes les considérations de ce genre. Par exemple : il y a un intervalle de temps diégétique d'un an entre les deux scènes dans la cabane, un intervalle spatial diégétique de cinq cents mètres entre la cabane et le château. De même pour les localisations. Le lieu géométrique du château de *Barbe-Bleue* est en France ; le lieu géographique vrai (profilmique) du château utilisé est en Bavière. Une Tahiti diégétique peut être profilmiquement représentée par les Iles d'Hyères. Le spectateur, lui, n'a que faire de le savoir, sinon par curiosité. Pour comprendre et aimer le film, il lui suffit que les apparences filmophoniques répondent suffisamment aux exigences de la diégèse. Et cet oubli du profilmique (favorable à l'illusion) peut engager dans de bien curieuses confusions de pensée. On pense au mot connu d'une spectatrice naïve : elle dit à son mari, en sortant de voir un film se passant au Moyen Age : « Il n'y a pas à dire, les hommes de ce temps-là étaient tout de même mieux faits que ceux d'aujourd'hui ! » La naïveté est sans doute extrême, et le mot peut être inventé à plaisir. Mais si on regarde de près, psychologiquement, les faits de croyance, au stade spectatorial dont nous allons parler dans un instant, on constate qu'ils comportent souvent des faits analogues, bien qu'atténués ou larvés. Cela est aussi très remarquable dans les opinions que se fait le spectateur populaire, au sujet de ses vedettes préférées : les réactions mutuelles, les chocs en retour du diégétique et du filmophonique sur le profilmique supposé et reconstitué imaginativement, sont d'un mécanisme bien curieux.

6° Les faits spectatoriels.

C'est à bon escient que j'ai placé ce qui concerne la diégèse à la place où on vient de le trouver. A dire vrai, les réalités diégétiques sont prises en considération, à titre d'objet de pensée et de référence mentale, à tous les

c'est là seulement qu'un vocabulaire lui-même technique et spécial est nécessaire.

Faksimilé aus
Etienne Souriau:
«La structure de
l'univers filmique
et le vocabulaire
de la filmolo-
gie». In: *Revue
internationale de
Filmologie* 2,7-8,
1951, S. 231-240,
hier S. 237.