

---

# Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen

Hans J. Wulff



In der Filmtheorie hat sich die Bezeichnung *Diegese* für die Weltvorstellung, die eine Fiktion anbietet, seit Etienne Souriau eingebürgert. Der Begriff bezeichnet die raumzeitlichen Beziehungen der erzählten Welt, ihre modellhafte Einheit, das räumlich-zeitliche Universum der Figuren. Souriau (1951; 1953) unterschied die repräsentierte Welt von den medialen Mitteln, in denen die Repräsentation erfolgt; für ihn ist *diégèse* die Menge der vom Film behaupteten Denotationen (Souriau 1953, 7).<sup>1</sup> Seither hat das Konzept internationale Verbreitung gefunden. Es wurde in der Filmtheorie von Metz aufgegriffen und avancierte zu einem Grundelement einer Signifikationslehre des Films (Metz 1972, 137ff). Bei Bordwell ist *diegesis* «the total world of the fabula – its spatio-temporal frame of reference, its furnishings, and the characters that dwell and act within it» (1989, 51f; ähnlich Bordwell 1985, 16). Aumont et al. sprechen von einer «pseudo-world, as the fictional universe whose elements fit together to form a global unity» (1992, 89). Im Sinne der *erzählten Welt* wird Diegese heute allgemein, so Gfrereis, «als Inbegriff der Sachverhalte, deren Existenz von der Erzählung behauptet oder impliziert wird, angesehen. Die erzählte Welt kann dabei homogen oder heterogen, stabil oder instabil, möglich oder unmöglich sein» (Gfrereis 1999, 38). Ihr kommt ein eigener Raum und eine eigene Zeit zu.<sup>2</sup>

### 1. Schichtenbau

Es erscheint mir nötig, die erzählte Welt genauer zu bestimmen und dabei zu differenzieren. Ähnlich, wie man in einer handlungstheoretisch motivierten Umweltlehre die Welt der Handelnden in verschiedene Handlungsebenen aufgliedern würde, besteht auch die diegetische Realität aus vier miteinander koordinierten Teilschichten: Sie ist gleichzeitig *physikalische Welt*, *Wahrnehmungswelt*, *soziale Welt* und *moralische Welt*. Auf allen Ebenen kann sie eigenständig sein, von der Alltagswelt außerhalb der Fiktion abweichen. Die diegetischen Teilschichten oder Ebenen seien im Einzelnen vorgestellt.

1 Vgl. dazu eine harsche Kritik von Jean Mitry (1997, 72), der das Paar «Diegese/diegetisch» als vollständig äquivalent zu «Drama/dramatisch» ansieht. Genette hat 1972 Souriaus Terminus in die Literaturtheorie übernommen und zur Grundlage einiger Unterscheidungen (extra-, intra-, metadiegetisch etc.) gemacht. Zur Wirkungsgeschichte von Souriaus Modell vgl. Verstraten (1989); Kessler (1997, 137f) sowie Kessler und Fuxjägers Artikel (2007) im vorliegenden Heft.

2 Zur diegetischen Zeit vgl. den Artikel von Böhnke (2007) in diesem Heft.

(1) Die erzählte Welt ist eine *physikalische Welt*, die physikalische Eigenschaften hat wie etwa Schwerkraft oder Konsistenz. Meist befindet sich die Physik der erzählten Welt in Übereinstimmung mit jener der Welt der Zuschauer. Ausnahmen gibt es vor allem im Fantasy-Film. Ein Beispiel ist der Geisterfilm *GHOST* (*GHOST – NACHRICHT VON SAM*, USA 1990, Jerry Zucker): Die Welt der Geister und die Welt der Menschen unterscheiden sich hier physikalisch. Die Geister sind immateriell, sie durchgehen die materielle Welt; allerdings können sie miteinander kommunizieren oder sogar «materiell» aufeinander einwirken. Ein Untoter im Zug wirft den gestorbenen und selbst immateriell gewordenen Titelhelden Sam bei ihrer ersten Begegnung um. Anschließend zerstört er sogar ein Zugfenster, wirkt also in die materielle Welt hinein. Als Sam, der von dieser Fähigkeit irritiert und fasziniert ist, ihn zum zweiten Mal bewusst aufsucht, um etwas über seine geheimnisvollen Fertigkeiten zu lernen, stürzt sich der Geist wütend auf ihn, Zeitungen aus den Händen von Passagieren der U-Bahn schlagend und Einkaufstaschen umwerfend. Sodann zeigt er Sam, dass man Objekte bewegen kann, wenn man alle Wut und allen Hass anstaut und sich auf das Objekt konzentriert, um dann explosionsartig darauf zu reagieren. Sam entdeckt so eine Brücke von der physikalischen Geisterwelt in die der lebenden Figuren, und am Ende kann er die geliebte Frau beschützen.

(2) Die erzählte Welt ist als *Wahrnehmungswelt* der Figuren konzeptualisiert. Alles, was von ihnen wahrgenommen werden kann – Visuelles, Akustisches, aber auch Olfaktorisches, Gustatorisches, Haptisches –, gehört zur Diegese. Manche der diegetischen Wahrnehmungstat-sachen sind für den Zuschauer nur indirekt zugänglich, müssen aus den Reaktionen der Figuren abgeleitet werden. Wenn es in der diegetischen Realität heiß ist, ist das am Schweiß der Akteure ablesbar; stinkt es und die Handelnden zeigen, dass der Gestank unerträglich ist, ist auch der Zuschauer eingeweiht. Manchmal nehmen die Figuren etwas wahr, das nicht der natürlichen Realität entstammt (wenn etwa in *BLADE RUNNER* [USA 1982, Ridley Scott] ein Rotschimmer der Augen verrät, dass eine Figur zu den Replikanten gehört).

Das Diegetische muss nicht mit der normalen Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers übereinstimmen. Wenn etwa der Held in *DIE HARD* (*STIRB LANGSAM*, USA 1988, John McTiernan) barfuß über ein Feld zersplitterten Glases laufen muss, kann der Zuschauer dessen Empfindungen nur empathisch simulieren – und er darf erstaunt darüber sein, wie schmerzunempfindlich der Held damit umgeht. Eine

derartige Differenz von «wahrscheinlichem Wahrnehmungseindruck» einer Figur und dem Horizont der «zuschauereigenen Körpererfahrung» wird gerade in komischen Genres zum Vergnügen des Publikums lustvoll inszeniert. Wahrnehmungswelt der Zuschauer und Wahrnehmungswelt der Figuren sind dann nicht deckungsgleich, sondern Teil der Inszenierung wie Teil einer spezifischen Distanz, die zwischen Diegese und Zuschauer aufgerichtet wird.

Gemeinhin nehmen die Figuren ihre Welt gemeinsam wahr. Doch kommt es vor, dass sie den Wahrnehmungsraum nicht vollständig teilen – manche können Geister sehen, andere nicht: In *THE SIXTH SENSE* (USA 1999, M. Night Shyamalan) sieht nur ein kleiner Junge die Toten, die unter den Lebenden wandeln; in *THE MILAGRO BEANFIELD WAR* (*MILAGRO – DER KRIEG IM BOHNENFELD*, USA 1988, Robert Redford) können nur manche der Mexikaner den Engel sehen, der als Ratgeber der einheimischen Bevölkerung auftritt, die sich gegen eine Umwandlung ihres Tals in ein Freizeitparadies wehrt. Auch filmische Darstellungen von Halluzinationen spielen mit der Ungleichheit der Wahrnehmungswelten. So bleiben in Robert Altmans *IMAGES* (GB/Irland/USA 1972) halluzinierte Figuren, die nur die schizophrene Heldin sehen kann, zur Irritation des Zuschauers im szenischen Feld liegen – die anderen Handelnden können sie nicht sehen.

(3) Die diegetische Welt ist die *soziale Welt* der Figuren. Die *Sozialwelt* ist jene Annahme über die Lebenswelt, in der jeder aktionsfähige Mensch existiert, denkt, handelt und sich mit anderen verständigt. Sie wird als vorgegeben erlebt, ist also nichts subjektiv Hervorgebrachtes, sondern ein intersubjektiver Rahmen des individuellen Lebens und wird in aller Regel fraglos und selbstverständlich hingenommen. Sie umfasst das Feld der Bedeutungen, der Konventionen und der Regeln, die dem Handeln zugrunde liegen oder die es begleiten (und im Handeln immer wieder neu hervorgebracht werden). Die Tatsachen der Sozialwelt sind mit Bedeutungen behaftet und verweisen auf Sinnzusammenhänge und Deutungsmuster, die zum Grundbestand des Kulturellen zählen.

Eng verbunden sind Sozialwelten mit Wahrnehmungswelten, weil Wahrnehmungen nicht allein psychophysikalische Ereignisse, sondern bedeutungstragende Tatsachen sind. Ein Beispiel bietet die scharfkantige Gegenüberstellung der Sphären von Reich und Arm in manchen Mittelalter-Geschichten. Manchmal hat darin allein die Textur der Objekte etwas Magisches:

Man sieht Kinder in einer mittelalterlichen Vorstadt. Ein Prinz in seinen feinen Sachen hat sich in ihr Viertel verirrt. Die Kinder betasten

seine Sachen, konzentriert und fasziniert. Der Fremde ist auch deshalb fremd, weil seine Kleidung eine andere Sinnen-Welt stimuliert: Für einen Moment stehen zwei Tastwirklichkeiten einander gegenüber. Eine der ersten Wahrnehmungswirklichkeiten ist die Welt des Haptischen. Ich bin in meiner Welt, ich vertraue ihr, weil ich ihre Fühl-Formen kenne; ich lebe in einer ›haptischen Normalität‹. Darum gibt es ›haptische Fremdheit‹, und darum sind manche Stoffe ›besondere Stoffe‹, nicht-normale Stoffe, die exklusive Wahrnehmungen ermöglichen. Es gibt eine Gliederung der Tastwelt (so wie es Gliederungen der Welten des Schmeckens oder Riechens gibt): Die Welt des Arbeitens fühlt sich anders an als die des Erotischen oder die der Zärtlichkeit.

Die Überlegung ist folgenreich: Sozialwelten sind auch innerhalb von Gesellschaften nicht homogen, sondern vielfältig. Die Differenz zwischen den (Teil-)Welten wird sinnfällig, wenn z.B. in Undercover-Geschichten einer gezwungen ist, in eine andere subkulturelle Welt mit anderen Bedeutungen einzudringen: In *DONNIE BRASCO* (USA 1997, Mike Newell) erschleicht sich ein verdeckt arbeitender Polizist das Vertrauen eines Mafia-Mannes, der ihn sogar als Sohn adoptiert. Aus der Perspektive des Mafioso begeht er damit den tiefsten Vertrauensbruch, der überhaupt begangen werden kann. Der Mafioso wird dadurch zur tragischen Figur; wogegen der junge Polizist nur einen Trick angewendet hat, um das Syndikat zu infiltrieren. In der der Mafia-Welt gegenüberstehenden Realität des Bürgertums und der Agenten des Bürgertums (wie der Polizei) ist dieser Trick gerechtfertigt und als Strategie der Verbrechensbekämpfung einleuchtend.

Es ist offensichtlich, dass die Vertrautheit des Zuschauers mit der dargestellten Figur und der Sozialwelt, in der sie agiert und die er empathisch-imaginierend nachvollziehen muss, um ihre Gefühls- und Motivationsbewegungen begreifen zu können, von verschiedener Intensität ist. Das Diegetische geht dem Empathischen also unmittelbar zur Hand, ist ihm formal sogar vorgeordnet. Man könnte vermuten, dass das Empathisieren mit der Figur umso leichter fiele, je näher ihre Sozialwelt an die Erfahrungs- und Ausdruckswelt des Zuschauers angelegt ist. Die Zugänglichkeit der Figuren wäre so mit der Vertrautheit der diegetischen Realität eng korreliert. Der kognitive und fantasieerfüllende Aufwand, den ein Zuschauer leisten muss, wenn er – historisch und/oder kulturell – ›fremde diegetische Sozialwelten‹ verstehen will, definiert nicht nur eine besondere Beziehung zwischen einem Zuschauer und einem Film (auf der Skala des ›Vertrautseins‹): Er ist vielmehr rückgekoppelt auf den Film, der die Sozialwelt, in der die jeweilige Geschichte spielt, informationell viel stärker ausgestalten muss, als

wenn sie der Normalwelt des Zuschauers entspräche.<sup>3</sup> Dabei bleibt die Differenz zwischen Zuschauer und Figur aber immer erhalten, «es fällt gemeinhin nicht schwer, Eigenes und Fremdes zu unterscheiden» (Brinckmann 1997, 60). Die These, die Dorr/Doubleday/Kovarić (1984, 112) äußern, erscheint darum auch nicht wirklich stichhaltig zu sein: Geschichten, die in der Zukunft oder Vergangenheit spielen oder an eindeutig fiktiven Orten, könnten leichter als Fiktion erkannt werden, heißt es dort. Damit sei ein geringerer Bezug der Diegese zum Leben der Zuschauer gegeben, der Zuschauer – insbesondere der kindliche – könne den Inhalt schon deshalb mit Distanz verfolgen, innerlich unbeteiligt bleiben. Nein, man sollte das Argument umdrehen: Wenn eine erzählte Welt deutlich in Differenz zur Normalwelt des Zuschauers konfiguriert ist, wird nicht nur eine tiefe ästhetische Differenzenerfahrung fundiert, sondern vor allem das Diegetisieren – also das Nachgestalten der diegetischen Realität – als primäre Aufgabe der Rezeption definiert.

(4) In engem Zusammenhang mit der Sozialwelt ist die erzählte Welt schließlich eine *moralisch eigenständige Welt*. Zwar bilden die dargestellten Wertewelten meist die äußeren Wertehorizonte des Zuschauers ab, aber sie ist mannigfaltigen Einflüssen ausgesetzt: denen der spezifischen Geschichte, denen des Genres, denen der abgebildeten Zeit und Gesellschaft. Der moralische Konflikt ist Teil oder gar Zentrum des dramatischen Konflikts und zeigt Bedeutungen des Sozialweltlichen sowie Geltungsbedingungen moralischer Wertvorstellungen für die Figuren auf. Wenn in Hans-Christian Schmid's LICHTER (D 2003) ein ukrainischer Flüchtling die Deutsche, welche ihm zuvor selbstlos

3 Die Überlegung scheint mir wichtig zu sein, weil das Diegetische nicht allein mit der semantischen Dichte, Widerspruchsfreiheit usw. der erzählten Welt korreliert ist, sondern auch mit der empathischen Aneignung eines Films durch den Zuschauer. Ist die obige Überlegung richtig, so ist das Empathisieren eng mit dem «In-der-Welt-Sein» des Zuschauers verbunden. Und ähnlich, wie seine außerrezeptive Fähigkeit variiert, sich in die soziale Lage anderer zu versetzen, variiert auch seine Fähigkeit, Filmfiguren empathisch-diegetisierend nachzubilden. Hinweise auf diese Problematik finden sich insbesondere in der Untersuchung prosozialer Effekte der Medienrezeption. Hier scheint auch die Implikation, die Feshbach (1982) zieht, plausibel zu sein: Je entwickelter die Fähigkeit der empathischen Teilnahme, desto höher ist die soziale Mitleidensfähigkeit. Prosoziale Effekte (einschließlich Toleranz) steigen an. Entsprechend wäre zu fragen, ob die Umkehrung des Arguments ebenfalls sinnvoll ist: Die antisozialen Effekte steigen mit der Verengung dessen, was als «vertraut» erscheinen kann. Vgl. dazu auch Dorr/Doubleday/Kovarić (1984, 112, 116): Die Anteilnahme von Zuschauern an Figuren, die ihnen selbst ähneln, sei höher als die an fremden Figuren.

geholfen hat, kaltblütig bestiehlt, öffnet das ebenso den Blick auf eine moralisch in Unruhe befindliche Realität, wie wenn ein polnischer Taxifahrer ukrainischen Flüchtlingen ihr letztes Geld nimmt – um ein Kommunionkleid für seine Tochter zu kaufen, das bis dahin unbezahlbar schien und das seine Frau darum längst selbst genäht hat.<sup>4</sup>

Es geht darum, in die inneren Wertehorizonte der Filme einzutreten und aus ihnen heraus ebenso Motivationen wie Begrenzungen des Verhaltens von Figuren zu gewinnen. Es geht nicht um die *Moral von der Geschichte*, die wesentlich zur dramaturgisch-narrativen Verfasstheit von Fiktionen gehört und in vielen Filmen auch explizit vorgetragen oder exemplifiziert wird. LICHTER etwa endet mit der Feststellung der Vergeblichkeit der kriminellen Tat und einem Blick auf den in Scham versunkenen Mann, der sich der Schädigkeit seines Tuns bewusst ist. Hier wird das Moralische der vorhergehenden Geschichte zu einem Element eines *moralischen Diskurses*.

Die Diegetizität und die Diskurshaftigkeit des Moralischen gehören unmittelbar zusammen wie zwei Seiten eines Blatts Papier, weil das Moralische als Mittler zwischen Zuschauer und Fiktion fungiert. Verhält sich die erzählte Welt differenziell zum Wertehorizont der Zuschauer, wird das diegetische Moralsystem auffällig, ist aber dann meist auch Gegenstand der dramaturgischen Konzeption. In der Differenz der moralischen Horizonte ist der Zuschauer gezwungen, sich selbst zu positionieren – eines der impliziten Ziele einer ganzen Reihe politischer Filme. Weil das Diegetische und das Diskursive so eng miteinander verschwistert sind, ist die moralische Ebene des Diegetischen ein Sonderfall, den man scharf gegen die drei anderen ‚Realitätsschichten‘ abgrenzen sollte. Insoweit die Wertvorstellungen der Figuren der Handlung betroffen sind, dürfte deutlich sein, dass man es hier mit einem Teilaspekt der Sozialweltcharakteristik des Diegetischen zu tun hat. Das Moralische ganz dem Diskursiven zuzuschlagen würde seine enge Bindung an das Diegetische zu einer sekundären Tatsache machen und damit eine wesentliche Dimension des Erzählens oder sogar der Kommunikation verschütten.

4 Eine ähnliche Rolle hatte schon einmal ein Kommunionkleid in Kenneth Loachs *RAINING STONES* (GB 1993) gespielt – auch hier ging es darum, dass ein Vater bereit war, sich hoch zu verschulden und dann den Kredithai zu erschlagen, nur um der kleinen Tochter die ihr zustehende Kommunion zu ermöglichen. Kleid und Kommunion als Symbole der Reinheit und Unschuld geraten in offenen Konflikt mit der Verzweiflung und Niedertracht der Tat, die sie ermöglichen soll – und dass die armen Nachbarn mit dem ebenso armen Vater/Täter nicht nur sympathisieren, sondern ihn sogar decken, ist eine klare moralische Aussage.

## 2. Prozesshaftigkeit

Gerade die Brüchigkeit der Diegese weist darauf hin, dass sie nicht passiv entgegengenommen, sondern *aktiv* konstruiert wird (vgl. auch Casebier 1991, 105). Das macht sich z.B. daran fest, dass ein Element diegetisch sein kann, ohne in Bild oder Ton repräsentiert zu sein. Durch die Geschichte und die Handlungen der Figuren werden in manchen Horrorfilmen Vorstellungen des Monsters induziert, das man nicht oder erst am Ende zu Gesicht bekommt. Auch abwesende Figuren wie Katelbach aus Polanskis CUL-DE-SAC (WENN KATELBACH KOMMT..., GB 1966) könnte man hier nennen. Das Diegetische umfasst mehr als das, was das Bild zeigt. Die Diegese ist das Produkt einer *synthetischen Leistung*, die in der Aneignung des Textes erbracht wird und die ich im folgenden *Diegetisieren* nennen werde. Sie ist eines der formalen Ziele der Rezeption – den Raum der Erzählung zu generieren und zu durchdringen, die inneren Plausibilitäts- und Wahrscheinlichkeitsmaße der erzählten Welt aufzubauen. Zum Verstehen der Geschichte ist es unabdingbar, die Kondition der Diegese als Voraussetzung der Narration zu akzeptieren.

Die erzählte Welt ist im engeren Sinne die *Welt der individuellen Fakten*. Die diegetische Welt besteht aber sowohl aus solchen Fakten wie aus Gesetzen, Regeln, Geboten und Verboten, Stilistiken und ähnlich Überindividuellem. Der Zuschauer vermittelt zwischen beiden Ebenen, leitet im Idealfall das Überindividuelle aus dem Besonderen ab. FAHRENHEIT 451 (GB 1966, François Truffaut): Die Regelungen des Tagesablaufs, die Tätigkeiten, die Verstrickungen und Irritationen, in die die Figuren geraten – all das muss der Zuschauer aus dem Dargebotenen gewinnen. Manchmal leistet der Text Hilfe, wenn er artikuliert, wie es in der erzählten Welt zugeht.

Die Bereitschaft zum Diegetisieren, zur Konstruktion der Welt der Geschichte, gehört zur Rezeption wesentlich dazu. Wenn jemand in die Rezeption eintritt, tritt er in einen zweifachen Schritt von Bedingungsübernahmen ein:

- (1) Er hat die Überzeugung: *Dies ist Spiel*, setzt also eine allgemeine Rahmenvorgabe.
- (2) Im Kern heißt das auch: *Dies ist Diegese*, er ruft also seine Bereitschaft auf, aus dem Gezeigten die diegetische Welt abzuleiten und eine konsistente Vorstellung der dargestellten Wirklichkeit aufzubauen. Er akzeptiert, dass die Diegese die Konkretisierung der Spielannahme ist und das Spiel nur dann gespielt werden kann, wenn er bereit ist zu diegetisieren.



Meist erfolgt das Diegetisieren «durch die dargestellten Mittel hindurch», als Interpretation dessen, *wovon die Rede ist* – ungeachtet, dass der Gegenstand der Rede im Text nur in besonderer Art und Weise in Erscheinung tritt. Für die Figuresynthese z.B. wird von der Tatsache, dass sie farbig oder schwarzweiß abgebildet sind, abgesehen – die Figur, die Humphrey Bogart gerade darstellt, weiß nicht, dass sie schwarzweiß zu sehen ist, und sie weiß auch nicht, dass Humphrey Bogart tatsächlich einen lila Anzug trägt, um die geforderten Grauwerte zu erzeugen. Diese Vorüberlegung hat erhebliche Implikationen: Die erste betrifft die Eigen- und Selbständigkeit der Diegese gegenüber der primären Realität des Zuschauers; die zweite wirft ein Licht auf seine fantasierenden, imaginierenden, mögliche Welten simulierenden Aneignungstätigkeiten, die als semiotische, auf die Ganzheit und Geschlossenheit der Diegese gerichtete Aktivität begreifbar wird.

Zunächst zum ersten Punkt: In seinem 1965 erschienenen Essay «Über den Realitätseindruck im Kino» stellt Christian Metz die *Leibrealität* des Zuschauers scharf gegen die *imaginierte Realität der Diegese* – «einer Realität, die nur durch uns geschaffen wird, durch die Projektionen und Identifikationen, die sich unter unsere Perception des Films mischen» (Metz 1972, 29). Metz bezieht sich auf Michotte, der hier von einer «Dissoziierung der Räume» spricht,<sup>5</sup> und führt dazu aus: «[...] der Raum der Diegese und der des Saales (der den Zuschauer umschließt [...]) sind inkommensurabel, keiner der beiden schließt den anderen ein oder beeinflusst ihn, alles läuft ab, als hielte eine unsichtbare, jedoch feste Trennwand sie in totaler Isolation» (ibid.).

Die zweite Implikation der Annahme eines diegetischen Raums verweist auf das rezeptionsästhetische Zentrum dieser Überlegungen – dass Filmverstehen eine *semantische Aktivität* ist. Die Möglichkeit, in der Rezeption die Vorstellung einer diegetischen Wirklichkeit aufzubauen, ist auch für die Produktion zentrale Leitvorstellung. Die Diegese im Sinne eines eigenständigen, imaginären Referenzraumes ist dann nämlich eine der Kernleistungen des Fingierens und ist als *fiktive Welt* eines der Produkte der damit verbundenen semiotischen und kommunikativen Tätigkeiten. Das Hervorbringen einer Diegese ist *notwendige Implikation* jedes textuellen oder zumindest jedes narrativen Aktes: Für die Sinnstruktur des Textes, seine Geschlossenheit, Konnexität und Kohärenz ist die Diegese wesentlich: «Nothing can rupture or suspend

5 Der Artikel, auf den sich Metz hier bezieht, ist inzwischen auf Deutsch erschienen: Michotte (2003). Dort ist im Unterschied zur Übersetzung des Zitats bei Metz von einer «Abtrennung der Räume» die Rede (ibid., 119; Herv.i.O.).

it» (Casebier 1991, 106). Entsprechend gehört der Aufbau einer diegetischen Wirklichkeit essenziell zum Verstehen eines (narrativen) Textes. Diegetische Realitäten sind *imaginäre semantische Enklaven* in der Realität der Zuschauer. «Diegese» bezeichnet so eine imaginierte Bezugsgröße, die zur Filmerfahrung gehört.

Der entfaltete Text, auch das klang oben bereits an, umfasst *Vordergrund-* und *Hintergrund-Elemente*, manches ist offen präsentiert, anderes muss erschlossen werden (vgl. Caprettini 1985, 203). Entsprechend ist die diegetische Welt niemals ganz entfaltet, sondern bildet einen offenen Horizont zu Dingen, die ihr zwar zugehören, aber nur in Indizien repräsentiert sind. Es gibt *starke* und *schwache* Elemente, die im jeweiligen Text im Vordergrund stehen oder nicht. Wird der gleiche Stoff neu verfilmt, verändern sich möglicherweise die *Relevanzprofile* – aus ursprünglich Nebensächlichem wird ein zentrales Element. Doch obwohl die Entfaltung des diegetischen Universums bruchstückhaft und selektiv ist, erfolgt der Ausgriff auf eine homogenisierte semantische Welt. In der Regel geht man davon aus, dass sie *harmonisch* aufgebaut ist, also keine Widersprüche zwischen Elementen enthält. Caprettini spricht sogar von der «harmonischen Beschreibung» einer Figur, «bei der sich alle Elemente (wenn auch mit unterschiedlichen Bedeutungsgraden) zur unzweideutigen Darstellung eines gegebenen Charakters vereinen» (ibid.).

Insbesondere im Kriminalroman sei nun, so Caprettini weiter, die Aufmerksamkeit und Arbeit des Lesers darauf gerichtet, Relevantes von Beiwerk zu sondern, sich nur auf solche Details zu konzentrieren, die der Handlung zuträglich sind (ibid., 204). Beispielsweise werde aus einer Landschaftsbeschreibung das Ornamentale herausgefiltert. Die Aufmerksamkeit fokussiere sich auf die genauere Betrachtung eines «Pfades», so dass die zunächst neutral gegebenen Informationen über das Gelände zu einem Element der narrativen Konstruktion werden, dem Bedeutung und Relevanz zukommt. Noch ist vielleicht unklar, wie sich das herausgehobene Detail später in die Handlung fügen, wie es funktionalisiert sein wird, aber es stellt sich schon eine *Funktionserwartung* ein, die das Element an seiner späteren Stelle umzirkelt. Caprettini nennt diese Verweisung auf den kommenden Gang der Handlung «enigmatisch und unterschwellig» (ibid., 205). Rezeptive Arbeit bestehe ganz zentral darin, das Handlungsrelevante von den Elementen der Darbietung zu scheiden (ibid.).

Die Frage nach der Diegese richtet sich aber gerade auf jene Elemente, die bei Caprettini an der Peripherie der Textverarbeitung angesiedelt sind. Denn immerhin wird die erzählte Welt, darauf weist er

ja auch hin, als relativ homogenes, harmonisches, in sich wahrscheinliches und stimmiges Universum aufgebaut. Die diegetische Welt ist die *Handlungswelt*, darin ist dem Autor zuzustimmen. Aber man sollte fragen, ob es nicht notwendig ist, verschiedene Konzepte von Handlungswelt auseinander zu halten: Da ist zum einen die *Welt der Erzählung*, des Dramas; in ihr liegt fest, was für die Handlung und ihren Fortgang bedeutsam ist. Dann sind da die *Handlungswelten der Figuren*, ihre jeweiligen sozialen Welten (oft stehen in der gleichen erzählten Welt unterschiedliche soziale Welten einander gegenüber, ihre Unterschiedlichkeit ist vielleicht sogar der Kern des Konflikts).

Der Rand der Diegese zur äußeren Welt einerseits und zu den Welten der Genres andererseits ist in der besonderen Geschichte nicht thematisch, sondern wird durch Welt- und Diegesewissen importiert, weil die dargestellte Welt immer in einem *Horizont* steht. Das lässt sich an einfachen Beispielen illustrieren: Eine Geschichte spiele um 1880 unter schlesischen Bergarbeitern, im Milieu der kleinen Leute. Da wird die Gegenwelt der «Fabrikanten» evoziert, auch wenn nie von ihnen die Rede war. Und wenn einer aus dieser Welt fliehen will, um ein anderes und besseres Leben zu führen, wird er nach «Amerika» aufbrechen. Dieses «Amerika» gehört zu unserem Wissen über die Handlungswelten der damaligen Zeit, es ist der Flucht- und Hoffnungsort. Die erzählte Welt umfasst ganze Kontinente, die nie erwähnt werden, die aber den Horizont der Geschichte bilden, welcher das Erzählte und das Gewusste integriert. Spielt die Geschichte in Russland, ist der Ort der Hoffnung vielleicht «Sibirien» – weil der russische Wissenshorizont andere Elemente enthält.

Doch nicht nur die subjektive, auch die objektive Welt ist am Rande der Diegese immer mitgegeben: Wenn einer aus dem Berliner Kiez eine Urlaubsreise nach Mallorca gewinnt, sind wir nicht überrascht – sondern können Mallorca als Insel des Massentourismus in der erzählten Welt (sie ähnelt unserer Alltagswelt) wie auch in der Bedeutungswelt unterbringen. Horizontwissen ist historisch sensibel: Eine Geschichte spielt im England des 12. Jahrhunderts; «Amerika» ist im Horizont dieser Welt nicht enthalten. Sicher sein dürfen wir allerdings nicht. Auch in der 1880er-Geschichte in Schlesien kann einer nach «Sibirien» aufbrechen; doch ist dies in unserem «Schlesien-1880-Wissen» nicht wahrscheinlich.

Hier sei unter Rekurs auf Burch (1979, 19) und Odin (1983) daher nochmals betont, dass Diegese als Resultat einer synthetisierenden Leistung des Zuschauers anzusehen ist; so versteht Odin unter *diégétisation* explizit das Konstruieren einer fiktiven Welt. Dieser Prozess

ist wissenschaftlich und wissenschaftlich aktivierend. Auch Aumont et al. (1992, 90) dynamisieren das Konzept der Diegese und nehmen an, dass in allen Phasen der Rezeption der diegetische Raum synthetisiert oder gar konstruiert wird, nicht allein auf der Grundlage der vom Text bereitgestellten Informationen, sondern auch mittels zusätzlicher Wissensbestände über andere diegetische Welten. Diegetisierung ist eine Leistung, die die Rezeption über ihre gesamte Dauer hinweg begleitet. Weiter noch: Über das besondere Vergnügen bei der Aneignung einer im Film dargebotenen Geschichte hinaus besteht die Rezeptionsgratifikation des Films wesentlich im Aufbau von erzählten Welten als Bedingung für die Verwicklungen und Handlungen, die sich darin zutragen mögen.

### Literatur

- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1992) *Aesthetics of Film* [franz. 1983]. Übers. u. bearb. v. Richard Neupert. Austin: University of Texas Press.
- Böhnke, Alexander (2007) Die Zeit der Diegese. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- (1989) *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Empathie mit dem Tier. In: *Cinema* (Basel) Jg. 42, S. 60–69.
- Burch, Noël (1979) *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Caprettini, Gian Paolo (1985) Peirce, Holmes, Popper. In: *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. Hg. v. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok. München: Fink, S. 203–230.
- Casebier, Allan (1991) *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge [...]: Cambridge University Press, S. 105–112.
- Dorr, Aimée / Doubleday, Catherine / Kovaric, Peter (1984) Im Fernsehen dargestellte und vom Fernsehen stimulierte Emotionen. In: *Wie verstehen Kinder Fernsehprogramme? Forschungsergebnisse zur Wirkung formaler Gestaltungselemente des Fernsehens*. Hg. v. Manfred Meyer. München: Saur, S. 93–137.
- Feshbach, Norman D. (1982) Sex Differences in Empathy and Social Behavior in Children. In: *The Development of Prosocial Behavior*. Hg. v. N. Eisenberg. New York: Academic Press, S. 315–338.

- Gfrereis, Heike (Hg.) (1999) *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV* 6,2, S. 132–139.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Michotte van den Berck, Albert (2003) Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [frz. 1948]. In: *Montage AV* 12,1, S. 110–135.
- Mitry, Jean (1997) *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* [frz. 1963]. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 76–82. [Engl.: For a Semio-Pragmatics of Film. In: *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, S. 213–226.]
- Souriau, Etienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue de Filmologie*, 7/8, S. 231–240. [Dt.: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *Montage AV* 6,2, 1997, S. 140–157.]
- (1953) Préface. In: Ders.: *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion, S. 5–10.
- Verstraten, Paul (1989) Diëgese. In: *Versus*, 1, S. 59–70.