

in weiteren Differenzierungen des filmischen Kosmos diegetische und nicht-diegetische, extradiegetische oder metadiegetische Erzählebenen und Zonen zu verorten.<sup>11</sup>

Bei aller möglichen Offenheit dieser spezifischen Universen einzelner Diegesen ging es Souriau selbst offensichtlich vor allem um die einfache Identifikation von Stilen und erzählerischen Erwartungshorizonten. Dies wird deutlich, wenn er vom fiktionalen Film *I MARRIED A WITCH/MEINE FRAU, DIE HEXE* (USA 1942, R: René Clair) spricht, in dem ungewöhnliche Naturgesetze herrschen, wenn beispielsweise Menschen durch die Luft fliegen. Das sonderbare filmische Universum dieses Films, das anders funktioniert als unsere Wirklichkeit, ist schnell entzaubert, wenn er feststellt, dass sie zwar erst vom Film »gesetzt« wird, aber zugleich »aus dem wohlbekannten System des Aberglaubens« entstammt.<sup>12</sup> Für Souriau scheint es für jede Diegese und für jedes einzelne filmische Universum – auch wenn sie fiktional, übernatürlich und magisch sein mögen – letztlich eine Gattung und Struktur zu geben, mit welcher diese im Verhältnis zur afilmischen Welt definiert und erfasst werden können.

Doch unabhängig von Souriaus eigenem theoretischen Pragmatismus ist das Konzept der Diegese auch für Theorien und Überlegungen fruchtbar, die in ihm ein Potenzial sehen, das unabhängig von Autoren, Drehbüchern und Regisseuren entsteht, da es »auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt« mit einbezieht.<sup>13</sup> So werden mit ihm filmische Universen vorstellbar, die neuartige Räume und Zeiten aufzeigen, welche die Beschaffenheit der afilmischen Welt und ihre bekannten Interpretationsmuster und Strukturen übersteigen beziehungsweise zumindest danach streben und eine Ahnung möglicher Welten hervorrufen.

## 2.2 Realistische und formgebende Welten

In seinem Exkurs über die unterschiedlichen filmischen (Diskurs-)Universen wird bei Souriau deutlich, dass er seine Vorstellung eines Spektrums filmischer Diegesen im Wesentlichen als eine Relationierung zwischen fiktionalen Elementen zur afilmischen Wirklichkeit, also zur »wirklichen« Welt entwickelt. Die Exemplifikation der Tatsache, dass jeder Film ein eigenes Universum unterschiedlicher Gattungen ausbildet, hat Souriau stufenweise aufgebaut und nach der Differenzierung zwischen dokumentarischen, »realistischen« beziehungsweise fiktionalen Qualitäten ausgerichtet.<sup>14</sup> So nennt er als Beispiele zunächst einen Dokumentarfilm, dann einen neorealistischen Film sowie zuletzt den bereits erwähnten fiktionalen Hexenfilm. Dabei erklärt er in diesem Spannungsfeld und bezüglich des neorealistischen Films *LADRI DI BICICLETTA/FAHRRAD-DIEBE* (ITA 1948, R: Vittorio De Sica):

11 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 137. Siehe auch Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 14.

12 Vgl. É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 142 (Herv. i. O.).

13 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 137. Wobei diese Auffassung des Konzepts der Diegese auch kritisiert wurde, vgl. ebd.

14 Souriau selbst setzt das Wort »realistisch« im Zusammenhang mit *LADRI DI BICICLETTA* in Anführungszeichen.

»Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung.«<sup>15</sup>

Mit dieser ungenauen Unterscheidung zwischen verschiedenen Graden und Stilen eines Bezugs zur afilmischen Wirklichkeit entwirft er den Begriff der Diegese vor allem für fiktionale Inszenierungen und für von Autoren erdachte Räume, auch wenn seine Definition durchaus ebenso für nicht-fiktionale Erzählungen zutreffen könnte.<sup>16</sup> Für die Abgrenzung der Diegesen fiktionaler Welten von denen, die als realistisch oder dokumentarisch bezeichnet werden können, ist der Begriff der »afilmischen Wirklichkeit« fundamental:<sup>17</sup> »Zu jedem Zeitpunkt ist es unabdingbar, das filmische Universum auf die Art Wirklichkeit, die ich afilmisch nenne, beziehen zu können, und genau dies muß durch ein entsprechendes Wort ermöglicht werden.«<sup>18</sup> Die Idee der Diegese entspringt somit zunächst in einer basalen Dialektik, aus der Trennung von afilmisch getreuen, realistischen und fiktionalen filmischen Wirklichkeiten.

Mit Siegfried Kracauer kann diese stilistische Opposition seit Beginn der Filmgeschichte als die zwei Haupttendenzen des filmischen Schaffens bezeichnet werden. In seiner *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* verdeutlicht er dies anhand der Werke der Brüder Lumière und von Georges Méliès, die ihm zufolge »These und Antithese im Hegelschen Sinn« verkörpern.<sup>19</sup> Die *realistische* und die *formgebende* Tendenz entstehen Kracauer zufolge aus der medialen, fotografischen Beschaffenheit des Films. Die von ihm beschriebenen, unterschiedlichen Stile der Lumières und von Méliès dürften hinlänglich bekannt sein: während sich, sehr grob gesagt, die Brüder Lumière mit einem realistischen Anspruch für objektive, lebendige, dynamische, zufällige Alltagsbegebenheiten interessierten und »die Natur auf frischer Tat ertappen« wollten,<sup>20</sup> faszinierte Méliès sein Publikum durch originelle filmische Universen, durch imaginäre Ereignisse, Illusionen und Trickeffekte.<sup>21</sup> Auch wenn die realistische Tendenz nicht ohne Inszenierung, Kamerabewegung und Montage auskommt, so steht sie nach Kracauer grundsätzlich immer im Dienste einer treueren Abbildung der physischen Realität und der äußeren Wirklichkeit; wohingegen die formgebende Tendenz in Filmen mit

15 É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 142.

16 So stellt Anton Fuxjäger fest: »Sofern man unter ›Diegese‹ aber die durch eine Erzählung – explizit und implizit – gesetzte Welt versteht, ist eine derartige Einschränkung nicht sinnvoll: Alle wesentlichen Aspekte des Konzepts [...] sind bei nicht-fiktionalen Erzählungen ebenso gegeben wie bei fiktionalen [...].« Anton Fuxjäger: »Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung«, in: *montage/av, Diegese*, 16/2/2007, S. 17–37, hier: S. 23f.

17 Ich werde hier nicht weiter auf die Frage des filmischen Realismus beziehungsweise des Realismus im Film eingehen. Siehe hierzu z.B. Guido Kirsten: *Filmischer Realismus* (= *Zürcher Filmstudien*, Bd. 32), Marburg: Schüren 2013.

18 É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 146.

19 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 57.

20 Vgl. ebd., S. 59.

21 Vgl. ebd., S. 57ff.

Spielhandlungen, in historischen Tatsachenfilmen, Experimentalfilmen, aber auch in gewissermaßen ›missglückten‹ Dokumentationen durch die Art der Komposition und durch fantastische, irrealen Geschichten und Genrekonventionen die fotografisch abbildbare, physische Wirklichkeit übersteigt, wobei sich nach Kracauer der Schöpferwille der formgebenden Tendenz »von den eigentlichen Interessen des Mediums« entfernt.<sup>22</sup>

»Den formgebenden Fähigkeiten des Filmregisseurs ist ein weit größerer Spielraum gewährt als denen des Fotografen, weil der Film sich auf Dimensionen erstreckt, die der Fotografie unzugänglich sind. [...] Offenbar veranlassen einige dieser Dimensionen den Filmregisseur dringlicher als andere dazu, sein schöpferisches Streben auf Kosten der realistischen Tendenz auszuleben.«<sup>23</sup>

Diese Unterscheidung zwischen formgebenden, formalistischen oder auch konstruktivistischen auf der einen, und realistischen, mimetischen oder phänomenologischen filmischen Wirklichkeiten und Stilen auf der anderen Seite, galt lange Zeit als fundamentale filmtheoretische Differenz und wurde von Theoretikern wie Filmemachern je nach künstlerischen Einstellungen oder philosophischen Ansichten verschiedenartig bewertet und bevorzugt.<sup>24</sup>

Nach Thomas Elsaesser und Malte Hagener hat sie zudem etwas mit bestimmten konzeptuellen Blickweisen zu tun beziehungsweise mit andersgearteten ästhetischen und kompositorischen Qualitäten von Filmen. Diese lassen sich mit der metaphorischen Unterscheidung und den Konzepten des Fensters sowie des Rahmens fassen.

»Zwar kommen beide Konzepte im Kompositum ›Fensterrahmen‹ zusammen, zugleich deuten die Metaphern jedoch auf unterschiedliche Qualitäten: Man schaut *durch* ein Fenster, aber man schaut *auf* einen Rahmen. Die Vorstellung des Fensters impliziert, dass man das gerahmte Viereck, durch das man hindurchsieht, aus dem Blick verliert, während der Rahmen sowohl auf den Inhalt der (undurchsichtigen) Bildfläche, dessen konstruktiven Charakter, wie auf sich selbst verweist. Das Fenster steht im Zeichen der Transparenz, während man für den Rahmen den Begriff der Komposition stark machen könnte. Wo das Fenster die Aufmerksamkeit auf ein dahinter oder jenseits Liegendes lenkt, ja im Idealfall die trennende Glasscheibe in der Vorstellung ganz verschwinden lässt, lenkt der Rahmen – man denke an klassische Bilderrahmen, ihre Ornamentik und Opulenz, ihre Auffälligkeit und ihren ostentativen Zeigegestus – die Aufmerksamkeit auf den Artefaktstatus und den Bildträger als solchen. Im einen Extremfall bringt das Fenster sich als Medium völlig zum Verschwinden und macht

22 Ebd., S. 64.

23 Ebd., S. 63. Nach Kracauer kann es auch zu Zusammenstößen zwischen diesen beiden Tendenzen kommen, wenn Spielfilme durch Traumfolgen oder dokumentarische Einlagen durchsetzt werden. So beispielsweise im abgeschlossenen Setting des Schlosses in *HAMLET* (UK 1948, R: Laurence Olivier), wo Bilder des realen Meeres unvereinbar als natürlicher, störender Fremdkörper in der imaginären Bilderwelt auftauchen; vgl. ebd., S. 64. Demnach sind es die unvorhersehbare Bewegung des Wassers und die Lebendigkeit der filmischen Wirklichkeit, die aus dem Außen in das fiktionale Setting einsickern und den Zuschauer irritieren.

24 Vgl. hierzu T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 26.

sich unsichtbar, im anderen dagegen lässt der Rahmen nur noch das Medium in seiner Verfasstheit sehen.«<sup>25</sup>

Das Konzept des Fensters wäre folglich das bevorzugte der Realisten, die mit ihren Filmen eine Sichtweise auf eine Welt eröffnen, die jenseits der Umgrenzungen der Bilder weitergeht; während die Formalisten eher abgeschlossene filmische Kosmen erschaffen, die klare Grenzlinien ziehen und von keinem Außen oder von einem weiterführenden, unbekannten, offenen Umraum umgeben sind. Beide Konzepte können somit als Qualitäten von diegetischen Wirklichkeiten, ihren Räumen und Topografien gesehen werden.

### 2.3 Leo Braudy: Die Welt im Bild

Bei der Differenzierung zwischen einem offenen Fensterblick und einer deutlich begrenzten Rahmung filmischer Wirklichkeiten wurden die Beschreibungen der damit verbundenen ästhetischen Architekturen und Konstruktionen von Diegesen und Räumen durch Leo Braudy weiter zugespitzt. In seinem 1976 erschienenen Buch *The world in a frame: What we see in films* unterteilt er Filme verschiedener Genres nach ihrer Zugehörigkeit zur *offenen* und *geschlossenen* Form.<sup>26</sup> Erstaunlicherweise finden bei ihm jedoch die Überlegungen eines wichtigen filmtheoretischen Vordenkers keinerlei Würdigung, obwohl diese für sein Konzept wegweisend waren: die Leitdifferenz zwischen *cadre* und *cache*, die André Bazin einige Jahre zuvor entdeckt und erstmals systematisch beschrieben hat.<sup>27</sup> Bazin gruppierte Filme nach zwei klar erkennbaren Formen von Filmästhetiken, nämlich nach einer, die der Malerei nahesteht und den Rand des Filmbildes als stabilen Rahmen (*cadre*) begreift, und einer, die als genuin filmisch zu verstehen ist, bei welcher das Bild einen Ausschnitt (*cache*) zeigt und jederzeit etwas anderes außerhalb der beweglichen Kadrierung sichtbar werden kann. Höchstwahrscheinlich von dieser Einteilung inspiriert entwickelt Braudy sein Begriffspaar nicht nur anhand einzelner Werke, sondern er benennt namhafte Regisseure, die aufgrund dominanter visueller Stile der *offenen* beziehungsweise der *geschlossenen* Form zugerechnet werden können. Dabei handelt es sich ihm zufolge um keine antagonistischen Herangehensweisen:

25 Ebd., S. 25 (Herv. i. O.). Für eine Einführung in die theoretische Geschichte dieser beiden Konzepte siehe ebd., S. 23-48.

26 Vgl. Leo Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, Chicago/London: University of Chicago Press 1984, S. 44-51, S. 94-103 und S. 117-124. Siehe auch T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 27ff. In der Dramentheorie hat Volker Klotz bereits 1960 die Kategorien der offenen und der geschlossenen Form als idealtypische dramatische Aufbauprinzipien beschrieben. Bei Braudy taucht sein Name jedoch nicht auf. Im Folgenden erscheint mir Braudys Ansatz für den Film dienlicher. Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser 1960.

27 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 224-230. Das genaue Datum seines darin erschienenen Textes »Malerei und Film« (»Peinture et cinéma«) ist unbekannt. Erstaunlich ist die fehlende Erwähnung bei Braudy vor allem deshalb, weil er Bazin an anderen Stellen in seinem Buch kurz nennt.