

2. Offene Filme und geschlossene

2.1 Die Kosmologie des filmischen Universums

Mit seinem 1951 erschienenen Aufsatz über »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« verfolgte der Kunstwissenschaftler Étienne Souriau das Anliegen, Definitionen zu etablieren, mit denen eine wissenschaftliche Filmologie verständlich zwischen verschiedenen Ebenen des »filmischen Universums« unterscheiden sollte.¹ Mit insgesamt acht Begriffen bietet er dem Filmforscher einen überschaubaren Rahmen, damit dieser in seinen Analysen klar veranschaulichen kann, auf welche »Wirklichkeitsformen« beziehungsweise »Existenzebenen« dieser filmischen Gesamtstruktur er sich bezieht: die afilmische, diegetische, filmografische, filmophanische, kreatorielle, leinwandliche, profilistische sowie die spektatorielle Wirklichkeit.²

Frank Kessler hat darauf hingewiesen, dass dieses theoretische Raster unterschiedliche Schärfen beziehungsweise Unschärfen aufweist.³ Zum einen erscheint der Überbegriff des filmischen Universums eher vage. Souriau selbst spricht davon, dass es auf »kosmologische Weise« betrachtet werden soll.⁴ Innerhalb der verschiedenen Ebenen der filmischen Gesamtstruktur erschafft nach Souriau jeder Film ein eigenes Universum als ein »spezifisches Diskursuniversum«,⁵ das eigenartige Merkmale entwickelt und nach eigenen Gesetzen funktioniert; zugleich behauptet er jedoch, dass es sich dabei »immer nur [um] eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Univer-

1 Siehe Étienne Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage/av, Stars* (1), 6/2/1997, S. 140-157, ursprünglich erschienen unter dem Titel »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«, in: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7-8, 1951, S. 231-240.

2 Vgl. ebd.; zunächst erläutert Souriau »die sieben Existenzebenen des filmischen Universums«, vgl. S. 145 (Herv. i. O.), letztlich fügt er in seiner Zusammenfassung jedoch den ebenfalls in diesem Text eingeführten Begriff »leinwandlich« [*écranique*] als achte Ebene hinzu, vgl. S. 156f.

3 Vgl. Frank Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, in: *montage/av, Stars* (1), 6/2/1997, S. 132-139.

4 Vgl. É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 156 (Herv. i. O.).

5 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 138.

sums»⁶ handle, sodass sein theoretischer Ansatz als ein sehr pragmatischer verstanden werden kann, mit dem gattungsspezifische Strukturen erkannt und gedeutet werden können.

Für das Verständnis einzelner filmischer Universen führt Souriau in diesem Text das Konzept der Diegese ein, mit dem inmitten der anderen Ebenen ausschließlich der spezifische Kosmos erfasst wird, den jeder fiktionale Film eröffnet. Diese diegetische Wirklichkeit ist zunächst als eine räumliche, topografische zu verstehen. Sie darf nicht mit dem leinwandlichen Raum verwechselt werden und meint allein den »Raum, in dem sich die Geschichte abspielt.«⁷

»Der erstgenannte ist der »leinwandliche« [*écranique*] Raum. Den anderen nennen wir »diegetisch« [*diégétique*] (abgeleitet vom griechischen διήγησις, Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.«⁸

Mit dem Konzept der Diegese findet Souriau im Rahmen der Entwicklung seines fundamentalen Begriffsapparats einen gemeinsamen Nenner für Filme unterschiedlicher Gattungen. Nach Souriau setzt folglich jeder vorgeführte Film für seine Dauer ein Universum, in dem die Figuren und Dinge in Räumen und Zeiten mit jeweils eigenen Gesetzen existieren. Die Diegese betrifft demnach »alles was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe«.⁹ Sein Verständnis der Räumlichkeiten möglicher Welten ist augenscheinlich ein sehr planbares, wenn er behauptet, dass diese von Autoren in Drehbüchern erdacht und folglich im Denken der Zuschauer rekonstruiert werden. Die Möglichkeiten des Films erlauben es, Diegesen zu schaffen, in denen Orte miteinander verbunden werden, die in unserer Wirklichkeit – das heißt mit Souriau gesagt die afilmische oder profilmische Wirklichkeit – weit voneinander entfernt liegen, wodurch Räume entstehen, die derart nur im Film existieren, aber dennoch von den Zuschauern nachvollzogen werden können.¹⁰ Zum einen ermöglicht das Konzept der Diegese folglich, zwischen den von Souriau definierten Existenzebenen des filmischen Universums eine spezifische Wirklichkeit zu unterscheiden, zum anderen erlaubte es vielen anderen Theoretikern

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

7 Ebd., S. 144 (Herv. i. O.).

8 Ebd. (Herv. i. O.).

9 Ebd., S. 156.

10 Ebd., S. 151f. Zur afilmischen Wirklichkeit siehe ebd., S. 146 (Herv. i. O.): »[...] die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als »afilmische« [*afilmique*] Wirklichkeit.«

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

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.¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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.