

# IM DIEGETISCHEN JENSEITS: FILMISCHES ERZÄHLEN AUS- SERHALB DER ERZÄHLUNG

– ELISA LINSEISEN

## Abstract

Etienne Souriau formulates the notion of „diegesis“ while attempting to capture the concept of an entire „cinematic universe“. Gérard Genette transfers this notion to literary studies, creating a narratological standard, but he neglects other modes of description, which Souriau had established – like production conditions, medial materiality or creative skills of the author – in favor of the narratological focus on the concept. This paper points to the narratological relevance of these ignored, extra-diegetic fields, assuming cinematic narration always knows about its diegetic beyond. Moreover, the extra-diegesis constitutes narration, the truth of the cinematically explored world. The paratextual constellations *beyond narration*, like the trailer or the format, should prove their relevance to the cinematic narration.

## Einleitung

Diegesis, Diegese, Erzählung, Narration, Geschichte, discours, histoire, Fabula, Sujet, Plot, Story – ohne Anspruch auf Vollständigkeit manifestiert das hier angedeutete Spektrum an Begriffen eine analytische Sorgsamkeit gegenüber einem Phänomen, welches in seiner Reichweite nicht nur literaturwissenschaftliche, sondern auch kulturell-lebensweltliche Differenzen überwindet: Die Erzählung „ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben“. <sup>1</sup> Häufig hat dieses Zitat aus Roland Barthes *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* für die Einleitungen literatur-, sprach-, film- und medienwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Narratologie hergehalten und beteuert so nicht nur über das geäußerte Zugeständnis die universale Wirkmächtigkeit der Diegesis/Diegese/Erzählung. <sup>2</sup> Die interdisziplinäre Kompatibilität des erzählerischen Prinzips bedeutet jedoch keine theoretische Unschärfe. Ganz im Gegenteil: Diegesis/Diegese/Erzählung wird nicht nur durch die jeweiligen Medien- und Kulturwissenschaften, in denen sie zum Einsatz kommt, konturiert, sie konstituiert die Fachdisziplin gleichsam mit. Dass hierin eine potenzielle Einflussnahme auf spezifische (politische, soziale, anthropologische, wissenschaftliche) Seinsweisen angerissen ist, welche die Diegesis/Diegese/Erzählung über ihren Status als narratologische Analyse-kategorie bei der Betrachtung medial repräsentierter Wirklichkeiten hinausgehen lassen, das macht nicht nur Roland Barthes' Zitat deutlich.

In der folgenden Betrachtung möchte ich zeigen, dass in ihren unterschiedlichen narratologischen Framings Diegesis/Diegese/Erzählung das Potenzial zugesprochen bekommt, die Grenzen der medialen Repräsentation zu überwinden und außermediale und lebensweltliche Relevanz zu beanspruchen. Diegesis/Diegese/Erzählung hat einen ontologischen Wert und markiert, mit Souriau gesprochen, verschiedene „Modi der Existenz“. <sup>3</sup> In drei Schritten möchte ich das ontologische Potenzial von Diegesis/Diegese/Erzählung, das ich als ein *diegetisches Jenseits* verstehe, nachvollziehen. Zunächst soll anhand der Genealogie des Diegesis-Begriffs in seiner Entlehnung hin zur Diegese und dann in der Ausdifferenzierung in Erzählung, Geschichte und Narration – von Platon über Souriau zu Genette – die

Frage gestellt werden, ob und wenn ja, welche Art eines ontologischen Zugeständnis es an das erzählerische Prinzip in Philosophie, Filmologie und Narratologie gibt. Dass in einer solchen ontologischen Konzession eine medienwissenschaftliche Fragestellung angelegt ist, zeigt, in einem zweiten Schritt, die Auseinandersetzung mit der Filmologie und ihrem Gegenstand, dem Film. Die hier entwickelte Vorstellung von einer erzählten Welt gilt der Filmologie nicht nur als narratologische Analysekategorie, sondern korreliert mit dem Medienverständnis der Disziplin. Dieses folgt nicht nur einer Repräsentationslogik, die sich in der medialen Abbildung von Wirklichkeit erschöpfen würde. Ein Medienbegriff der Filmologie, der vielmehr von Medienwirklichkeiten ausgeht, soll drittens anhand der hier zu etablierenden Kategorie des diegetischen Jenseits nachvollzogen werden. Das diegetische Jenseits lässt sich aus dem von Souriau entwickelten Begriffsspektrum zur Analyse eines ‚filmischen Universums‘ ableiten und berücksichtigt, als terminologische Neuformulierung, außer-, extra-, und para-diegetische Konzepte. Dieses ‚Außerhalb‘ der Erzählung steht weniger in repräsentationslogischer Abhängigkeit zu dieser, sondern vielmehr in einer Verschränkung von diegetischer und ‚anderer‘ Wirklichkeit, die sich nicht – wie es das Konzept der Diegese fordert – auf die mentale Fähigkeit der Rezipierenden verlässt, sondern auf einem intermedialen Verbund beruht, den ich mit dem Begriff des *technisch Imaginären* näher beschreiben möchte. Diegese kann hier als graduelle und skalierbare Formation verstanden werden, die es ermöglicht, andere Beziehungen zwischen dem Erzählerischen und der Wirklichkeit herzustellen als nur ‚erzählte Wirklichkeit‘. Im hier betrachteten filmischen Kontext wird diese Skalierbarkeit des Diegetischen ermöglicht durch die medientechnische Voraussetzung eines spezifischen audiovisuellen Formats. Digitale Hochauflösung (HD) verschränkt den Film mit der Wirklichkeit, so soll es anhand von Michael Bays Blockbuster *TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION* (2014) und der essayistischen *Desktop Documentary TRANSFORMERS: THE PREMAKE* (2014) von Kevin B. Lee, in Anlehnung an paratextuelle Formen exemplifiziert werden.

### Platon/Souriau/Genette

Eine Genealogie des Diegese-Begriffs muss bei Platons Dichterkritik und seinen politischen Fragen beginnen: Wie sollen junge Männer zu Hütern einer demokratischen Ordnung erzogen werden, wenn die Geschichten, die sie „schon von Kindheit an“<sup>4</sup> umgeben, von ausartenden Trinkgelagen, von unstillbarer „Begierde nach Liebesgenuß“,<sup>5</sup> von Korruption und anderem unziemlichen Benehmen, nicht nur bei den Menschen, sondern auch als Verhaltensweisen nachahmungswürdiger Götter, erzählen? Wie sollen sie im Streit tapfer die Polis verteidigen und erkennen, dass der Verlust von politischer Freiheit mehr wiegt als der Tod, wenn der Hades unter „schrecklichen und fürchterlichen Namen“ verhandelt wird, wie „Wehestrom“ oder „Schauerfluß“, als ein Reich der „Blutlosen“, die „beim Anhören jedermann so manches Jahr schaudern machen“ und so die gewissenhaften Emporkömmlinge „zu hitzig und zu weichlich“ in ihrem Charakter verderben?<sup>6</sup> Und wie sollen sie einsehen, dass es gilt, die ihnen anvertraute Rolle eingehend und voller Hingabe auszuüben, wenn der Erzählende je nach Belieben junge oder alte Frauen, Mägde oder Knechte, feige Männer, Betrunkene und Wahnsinnige, aber genauso „das Wiehern von Pferden, das Brüllen von Stieren, das Rauschen von Flüssen und das Tosen des Meeres und den Donner“<sup>7</sup> nachahmt?

In ihrem Vorhaben der Errichtung eines Idealstaats sind sich die Sprachführer des staatstheoretischen Dialogs in Platons *Politeia* einig: Die Kunst, allen voran die Dichtung, muss zur Sicherung des Gemeinwohls als erzieherische Methode einem inhaltlichen und stilistischen Normenkatalog unterworfen werden. Lasterhafte Inhalte, impulsive Affekte und falsche Vorbilder sind von der theatralen Darstel-

lung auszuschließen. In Abrede gestellt ist hier die Medienkompetenz des Polisch-Nachwuchses, der sich von reißerischen Darbietungen so einnehmen lässt, dass er, so scheint es, Wahrheit von Fiktion nicht mehr zu unterscheiden vermag:

[F]alls sie aber nachahmen, so müssen sie schon von Kindheit an das darauf Bezügliche nachahmen: tapfere, besonnene, fromme, freie Männer und alles Derartige; das Unfreie aber dürfen sie weder tun noch nachzuahmen geschickt sein, ebensowenig sonst etwas Schimpfliches, damit sie nicht infolge des Nachahmens etwas davon wirklich werden.<sup>8</sup>

In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher wird die dissoziative Tendenz des Mimetischen noch deutlicher. Hier heißt es, das nachahmende Betragen würde „von der Nachahmung das Sein davon tragen“.<sup>9</sup> Wie Friedrich Balke in seinem Text „Ähnlichkeit und Entstellung“ deutlich macht, kommt der mimetischen Form der Erzählung eine seinsverändernde Relevanz zu – und zwar in einer Radikalität, die, in der uneingeschränkten Nachahmung von allem Existenten, „jeden ontologischen Vorbehalt auf ein ‚autonomes‘ Selbst oder Sein“<sup>10</sup> fraglich werden lässt. So tut Platon den tapferen Männern unrecht, unterstellt er ihnen, in ihrer Einfühlung und Einfindung in die Erzählung, Gutgläubig- oder Arglosigkeit. Fast schon rezeptionsästhetisch entmündigt unterliegen sie in Platons Verständnis der Wirkung der dichterischen Darstellung, welche die ‚Gefahr‘ des Wirklichkeitsverlusts ohne poetologische Drosselung exzessiv verrichte. Die mimetische Art und Weise der sprachlichen Wiedergabe riskiert, so lassen sich Platons Anstrengungen bei der Normierung der erzählenden Wiedergabe von Wirklichkeit interpretieren, in ihrer anähnlichenden Kompetenz, die völlige Ununterscheidbarkeit von Nachahmenden und Nachgeahmten, von Wirklichkeit und Erzählung. Genau hiervor muss die politische Jugend bewahrt werden.

Wie moralisch und sozial destabilisierend diese Eigenschaft des Mimetischen für Platon daher kommen muss, zeigen die sorgfältigen Beispiellisten, die jene „Auswüchse einer uneingeschränkten, diegetisch undisziplinierten Mimesis“<sup>11</sup> dokumentieren, um zu verhindern, dass Nachahmungen, „wenn man sie von Jugend an lange fortreibt, zu Gewohnheiten und zur Natur werden“.<sup>12</sup> Die philosophischen Bemühungen gestehen dem mimetischen Erzählen eine metamorphotische Qualifikation und damit eine explizite Einflussnahme auf die Wirklichkeit zu. Platons „Diegesis“ (διήγησις) – die als Überbegriff allen Erzählens in eine mimetische und nicht-mimetische Darstellungsweise unterteilt werden kann<sup>13</sup> – offeriert so ein transformations-ontologisches Vermögen, welches in der Lage ist, die Bühne als medial repräsentativen Ort der Erzählung zu überwinden. Diegese hat bei Platon damit die Kraft, quer zu bestehenden Sitten-, Geschlechter- oder Sozialordnungen und den daraus folgenden normierten Existenzweisen zu stehen. Die Nachahmung – vom ehrenvollen Bürger zum wiehernden Pferd – kann v.a. im zweiten Fall Gefahr laufen, die lebensweltlichen Ordnungen subversiv zu unterlaufen. Platons Diegesis agiert also als ein Begriff zur Kennzeichnung sozial- und subjektkonstitutiver bzw. -dissoziativer Wirkmacht erzählerischer Verfahren.

In den 1950er Jahren, am *Institut de Filmologie der Université de Paris*, übernehmen Anne<sup>14</sup> und ihr Vater Étienne Souriau<sup>15</sup> Platons Begriff und beschreiben mit *diégèse*

alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört. Man könnte versucht sein, hier von der Wirklichkeit der Tatsachen zu reden; der Ausdruck wäre nicht falsch, wenn man sich dabei vor Augen hält, daß es hier um eine fiktionale Wirklichkeit geht.<sup>16</sup>

Die Appropriation des Terminus und die filmologische Anwendung auf den Film haben wenig mit dem Kontext politischer Bildung zu tun, in welchem die Diegesis ihre philosophische Inauguration fand. Vielmehr kann die französische Entlehnung als Zugeständnis an den Rezipienten verstanden werden, dessen imaginative Kompetenz bei der Entfaltung eines diegetischen Vermögens maßgeblich beteiligt ist, denn die Diegese ist eine filmisch inszenierte Wirklichkeit, die „nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und [...] [die] zuvor vom Autor des Drehbuchs voraus-gesetzt oder konstruiert wurde)“.<sup>17</sup> Platons Diegesis und Souriaus Diegese unterscheiden sich zwar in ihren narratologischen Modi – Diegesis ist die „Funktion einer Erzählung“, die darin besteht „eine Vorstellung von Diegese [...] zu vermitteln, und sie kann dies auf nachahmende und/oder nicht nachahmende Weise [...] tun“<sup>18</sup> – und ihrer medialen Ausrichtung – Dichtung vs. Film. Jedoch proklamiert die Diegesis wie die Diegese die Möglichkeit der Einflussnahme erzählerischer Mittel auf die Konstitution von sozialen wie fiktiven Realitäten *als Realitäten* und gestehen, als methodologische Termini, ihrem Untersuchungsgegenstand ein ontologisches Potenzial zu.

Diegese, nach Souriau als erzählte „Wirklichkeit der Tatsachen“, fusioniert das imaginative Vermögen des Rezipienten mit der raumzeitlichen sowie dramaturgischen Kohärenz der Darstellung. Immersiv lässt der diegetische Rahmen, in welchem „alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen“,<sup>19</sup> am narrativen Geschehen teilhaben. Die Diegese

verlangt also von mir, daß ich, so lange ich diesen Film betrachte, mich vorläufig, auf spielerische Weise, wohlwollend und aus Neugier auf die filmischen Effekte, die zu diesem Zweck eingesetzt werden, auf dieses Universum einlasse. Ob ich dazu nun mehr oder weniger an gutem Willen aufbringe, ist unwichtig: Jedenfalls wird dieses Universum vom Film *gesetzt*.<sup>20</sup>

Diese Setzungen, die als „Präpositionen“ oder „Interpretationsschlüssel“<sup>21</sup> eines Werks verstanden werden können, sind für Souriau in Bezug auf das Wirklichkeitsverständnis, das der Betrachter gegenüber dem filmischen Werk entwickelt, bindend. So ist die diegetische Darstellung des Indischen Ozeans in einem Dokumentarfilm, Rom in der Nachkriegszeit in einem Werk des Neorealismus oder Zauberwelten und Hexenwesen in fiktionalen Filmkomödien<sup>22</sup> im Film *als (dokumentarische, semifiktionale, fiktionale) Wirklichkeit* zu verstehen. Diese vom Film gesetzten Regeln lassen im Abgleich mit den in der Rezeption angelegten Fähigkeiten des Betrachters<sup>23</sup> ein ‚filmisches Universum‘ entstehen. Das filmische Universum beschreibt allgemeine, für alle Filme gültige Regeln und daraus abgeleitet singuläre-spezifische Setzungen, die *jeweils* „eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-zeitlichen Rahmen“<sup>24</sup> konstituieren.

Diegese agiert dabei als Strukturphänomen. Sie ist *einerseits* die universelle Rahmenbedingung des Films (als dessen raumzeitliche Vorstellung<sup>25</sup>) und *andererseits* sehr konkret das Korrelat zur ästhetischen Erscheinung und kognitiven Interpretation des Films.<sup>26</sup> In beiden Fällen beschreibt Diegese alle Komponenten, die konstitutiv der Wirklichkeit des Films Bedeutung zuschreiben. Dass dieser seinsbezeugende Zuspruch an diegetische Welten bei Souriau nicht auf einer Weltferne oder einem Realitätsverlust basiert, zeigt der terminologische Relativismus des Begriffs. Um ihre Wirklichkeitsdimension zu beteuern, setzt Souriau die Diegese mit anderen „Realitätsebenen innerhalb eines Systems“ in Beziehung: „Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch von den Iles d’Hyères dargestellt werden“.<sup>27</sup> Diegetisches Tahiti und profilmische französische Inselgruppe liegen ontologisch nebeneinan-

der, genau wie andere Dimensionen des Filmischen, die aus positivistisch-empirischer Perspektive im Vergleich dem filmisch konstruierten Diegetischen eine weniger reale Dimension zustehen würden. Souriau argumentiert hier genau umgekehrt. Die von ihm etablierten „Existenzebenen des filmischen Universums“ formieren ein Klassifikationsraster, welches insgesamt acht kinematographische Modi definiert. Eindeutig voneinander unterscheidbar, ontologisch autonom, jedoch in stetiger gegenseitigen Beeinflussung, gelten diese in ihrer „strukturellen Verfassung“ als „kosmologisches“ Ganzes, das eine „ontische Dichte des Films“ umfasst.<sup>28</sup>

Dabei isoliert Souriau erstens die *afilmische Wirklichkeit*, die eine vom Film unabhängige Realität bezeichnet. Zweitens zeichnet sich die *profilmische Wirklichkeit* – als ein spezifischer Teil der afilmischen Wirklichkeit, welcher vor eine Kamera gestellt und von dieser abgefilmt wird – durch ihre Nähe zum Film über den Herstellungsprozess aus. Alles was nun auf den Filmstreifen bildlich fixiert wird, nennt Souriau drittens *filmographische Wirklichkeit*. Dessen Projektion erscheint als *filmophanische Wirklichkeit* auf unterschiedlichen Leinwänden im Kino (*leinwandliche Wirklichkeit*): die vierte und fünfte Ebene des filmischen Universums. Zwischen filmophanischer Wirklichkeit und den *spektatoriellen Tatsachen*, jenen subjektiven Dimensionen einer Filmrezeption, platziert Souriau seinen Begriff der *Diegese*, und erkennt diesen hier gut aufgehoben zwischen der filmästhetischen Erscheinung und ihrer mentalen Realisierung:

Da ich sie aber bei dieser Übersicht irgendwo unterbringen muß, lag die Stelle zwischen dem Filmophanischen (das in Bezug auf sie interpretiert wird) und dem Spektatoriellen nahe, da sich auf dieser Ebene, ausgehend von den leinwandlichen Gegebenheiten, das Verständnis des Diegetischen in einem mentalen Akt realisiert.<sup>29</sup>

Die *kreationelle Ebene* schließlich formiert, zwar titulierte als subjektiver Ausschuss, jedoch nicht weniger relevant, den letzten Bereich des filmischen Universums, welcher die künstlerischen Intentionen und alle kreativen Bestrebungen bezeichnet, die nicht subjektiv durch spektatorielle Tatsachen oder objektiv über die filmophanische Wirklichkeit ersichtlich werden.

Souriaus Klassifikationsdrang beruht auf einer disziplinären Notwendigkeit. Die filmologischen Bestrebungen des *Institut de Filmologie*, aus der Filmwissenschaft ein empirisches, tatsachenbasiertes Fachgebiet zu machen, veranlassen Souriau in seinem Text immer wieder dazu zu betonen, welchen evidenten, universalen Charakter seine Begriffsschöpfungen im selben Maße wie seine Untersuchungsgegenstände haben.<sup>30</sup> Mit interdisziplinären Anspruch geht es darum, den Film in seiner Gesamtheit, in der vollständigen „Bandbreite möglicher Forschungsgegenstände“, abzudecken, „von der Produktion bis zur Rezeption, vom Filmstreifen bis zum Projektionsbild, vom Studioset bis zur erzählten Welt“.<sup>31</sup>

Knappe zehn Jahre später importiert Gérard Genette den Begriff der „Diegese“<sup>32</sup> in die Literaturwissenschaft, der dort bald die beispiellose Karriere der Narratologie begründet. Egal wie man Genettes (wiederum zehn Jahre spätere) theoretische Selbstreflexion dieses Gründungsmoments im *Neuen Diskurs der Erzählung* bewerten mag<sup>33</sup> – „narzisstisch“,<sup>34</sup> ironisch oder bescheiden – der argumentative Clou, den Aufstieg der Narratologie zur Leitdisziplin der (post)strukturalistischen Literaturwissenschaft als eigenständigen Prozess auszuweisen, kann in einer Hinsicht durchaus als programmatisches Kalkül aufgefasst werden. Deutlich wird hier nämlich der vehement geäußerte Vorbehalt gegen das „Oppositionspaar diegetisch/mimetisch“. Hier macht Genette eindeutig klar: „[D]afür trage ich keine Verantwortung“<sup>35</sup>.

Genettes wiederholte Zurückweisung dieser Differenz basiert auf einem textimmanenten Postulat, welches Literatur als autonomes, sprachliches System versteht. Eine im Text vollzogene Mimesis kann nach Genette eine Wirklichkeit nicht erzählerisch repräsentieren. Denn dieser Repräsentation geht immer schon eine Übersetzung der Wirklichkeit in sprachliche Zeichen voraus. Die Repräsentation von Wirklichkeit wird bei Genette also zu einer Simulation der Repräsentation durch sprachliche Zeichen:

Die Erzählung „repräsentiert“ nicht eine (reale oder fiktive) Geschichte, sie erzählt sie, d.h. signifiziert sie durch die Sprache – mit Ausnahme der bereits sprachlichen Elemente dieser Geschichte (Dialoge, Monologe), die sie aber auch nicht nachahmt, und zwar diesmal nicht etwa deshalb, weil sie es nicht könnte, sondern einfach deshalb, weil sie es nicht braucht, kann sie sie doch unmittelbar reproduzieren, d.h. einfach transkribieren. Es gibt in der Erzählung keinen Platz für die Nachahmung, denn die Erzählung ist immer diesseits (als eigentliche Erzählung) oder jenseits von ihr (im Dialog).<sup>36</sup>

In dieser Hinsicht agiert der narrative Akt konstitutiv in Bezug auf die Inhalte, die er erzählt und gleichzeitig im reflexiven Selbstbezug auf sich selbst: Die Erzählung „berichtet [...] über die Tätigkeit, der sie sich verdanken soll“.<sup>37</sup> Dem strukturalistischen Standard entsprechend, stehen textuell erzählte Ereignisse für Genette in einer illusorisch-repräsentativen Distanz zur Wirklichkeit. Hier spricht Genette von „Mimesis-Illusion“<sup>38</sup> der Signifikant-Signifikat-Differenz, bzw., wenn es sich um eine sprachliche Wirklichkeit handelt, wie zum Beispiel die Personenrede, von referentieller Zitation.<sup>39</sup> Genette kreiert damit ein narratologisches Konzept, welches eine zentripetale Sogwirkung aufweist, die es beinahe unmöglich macht, über das textimmanente Repräsentationsgefüge hinauszutreten. Die narratologische Analyse trennt die „Geschichte“ (1), den narrativen Inhalt, von seiner Erzählung (2), die eine narrative Aussage trifft und die Geschichte so textuell bezeichnet. Weiterhin wird die „Narration“ (3) unterschieden, die als performativ-pragmatischer Akt der Erzählung verstanden wird. Über diese drei Ebenen werden ‚intra-narratologische‘ Verweis- und Abhängigkeitsstrukturen ausgewiesen, um einer ontologischen Komplexität des Textes nachzukommen. Der enunziative Akt des Erzählens (Wer spricht?) wird rückgekoppelt an die formale Wiedergabe (Wer nimmt (wie) wahr?) eines durch diverse ‚Modi‘ und ‚Stimmen‘ berichteten erzählerischen Inhalts. Aus dem Zusammenspiel dieser interagierenden Kategorien ergibt sich ein umfangreiches Analysevokabular, dessen prominenteste Termini wohl ‚intradiegetisch‘, ‚extradiegetisch‘ und ‚metadiegetisch‘ sind und die modulare Erzählebenen differenzieren. ‚Diegese‘ im Souriauschen oder ‚Diegesis‘ im Platonischen Sinne finden in diesem nuancierten Spektrum an unterschiedlichen Stellen ihren partiellen Niederschlag. Das macht Genette explizit deutlich, wenn er sagt:

Der Gebrauch des Wortes *Diegese*, partielles Äquivalent für Geschichte, gab ebenfalls Anlaß zur Verwirrung [...]: Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt, in etwa so, wie wenn man sagt, daß Stendhal nicht im selben Universum lebt wie Fabrice. Man sollte also nicht, wie es heute allzuoft geschieht, *Geschichte* durch *Diegese* ersetzen.<sup>40</sup>

Souriaus Terminus, das erste Mal zitiert im überarbeiteten *Neuen Diskurs der Erzählung*, und die hier angerissene Gleichsetzung von Geschichte und erzähltem Universum werden im Glossar der Publikation wiederum relativiert. Hier ist die Diegese als Geschichte modulatorisch eingedämmt und nur noch als intradiegetische Ebene identifiziert. Souriaus Vorstellung einer raumzeitlichen Gesamtheit, welche die diegetische Wirklichkeit autonom und gleichrangig neben anderen filmische Wirklich-

keiten fixiert, wird bei Genette per Definition durch andere Ebenen der Erzählung selbst eingeholt: Eine Intradiegesese besteht nur in einem extra- oder metadiegetischen Zusammenhang, die narrativen Inhalte immer nur in Korrelation mit Form und Akt:

Geschichte und Narration existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung. Umgekehrt aber ist der narrative Diskurs oder die Erzählung nur was sie ist, sofern sie eine Geschichte erzählt, da sie sonst nicht narrativ wäre (man denke etwa an die *Ethik* Spinozas), und sofern sie eben von jemandem erzählt wird, denn sonst wäre sie (wie etwa eine Sammlung archäologischer Dokumente) überhaupt kein Diskurs. Narrativ ist die Erzählung durch den Bezug auf die Geschichte, und ein Diskurs ist sie durch den Bezug auf die Narration.<sup>41</sup>

Die entwirrende Begriffs- und Klassifikationsarbeit, die von Genette selbst ironisch als „Mittel gegen Einschlafprobleme“<sup>42</sup> anpriesen wird, macht in ihrer Komplexität deutlich, was die Frage nach dem Erzählen in der medialen Verschiebung von theatral und bildlich hin zu sprachlich – vor allem im Lichte der Strahlweite des Strukturalismus und des *linguistic turn* – nach sich bringt: die vollständige Affizierung der Wirklichkeit als sprachliches Zeichensystem! Diese Übersteigerung des strukturalistischen Prinzips lässt genannte Ausführungen plötzlich keineswegs ermüdend, sondern vielmehr ‚gefährlich‘ erscheinen. In dem Sinne nämlich, dass für den vermeintlich außerhalb der Erzählung stehenden Rezipienten plötzlich das erkenntnistheoretische Gerüst seiner Beobachtung zu wackeln beginnt. Am besten lässt sich dies mit der Analysefigur der Metalepse nachvollziehen, die jene modularen Transgressionsmomente zwischen den verschiedenen Erzählebenen typisiert und so narrative Verschachtelungsmomente zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen herstellt. Dass hierbei „das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d.h. Sie und ich, vielleicht auch noch zur irgendeiner Erzählung gehören“,<sup>43</sup> legitimiert vor allem aus der wissenschaftlichen Distanz heraus formuliertes Unbehagen. Eine Narratologisierung der Erzählung<sup>44</sup> wie durch Genette und ihre (post)strukturalistische Erhöhung führen damit durchaus zu einer Ontologisierung der Erzählung, jedoch, im Vergleich zu Souriau und Platon, mit umgekehrten Vorzeichen. Nicht die Erzählung ist Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit ist Erzählung. Sprache und ihr textueller Niederschlag agieren, so scheint es, als allesbegründende Letztinstanzen: „il n’y a pas de hors-texte“.<sup>45</sup> Aus dieser Perspektive erscheint Genettes Problem mit den nachahmenden Verfahren der Erzählung nachvollziehbar: Gibt es kein Außerhalb der Sprache, so scheint eine nachahmende Beziehung zur Wirklichkeit immer nur als referentielle Zeichenverschiebung. Das sprachliche Herantasten an eine vermeintlich außersprachliche Wirklichkeit ist damit nicht repräsentativ, sondern simulativ.

### Was weiß das Erzählen von den Medien?

So unterschiedlich die Begriffe ‚Diegesis‘, ‚Diegese‘ und ‚Erzählung‘ allein in dieser kurzen Rekapitulation erscheinen, so lässt sich dennoch, zusammenfassend, bei jedem von ihnen ein bemerkenswertes Verhältnis zu einer spezifischen ‚Seins-Formation‘ erkennen: Platons ‚Diegesis‘ gefährdet soziale Seinsweisen, da die künstlerische Form der Nachahmung eine derartige Wirkmacht auf die Rezipierenden hat, dass das mediale Framing der Bühne außer Kraft tritt. Nicht nachahmungswürdige Phänomene gefährden die Errichtung eines sozialen Systems, mit all seinen politischen, institutionellen und moralischen Implikationen. Souriaus ‚Diegese‘ definiert einen erzählerischen Kosmos als Tatsache, die, in Bezug auf den Film, denselben Wahrheits- und Realitätsgehalt aufbringt wie eine profilmische Wirklichkeit, die fiktional unabhängig neben der filmischen Welt besteht. Die Diegese ist eine

autonome Existenzweise mit eigenen ontologischen Zuweisungen – egal ob Oz oder *Kansas*, egal ob Erinnerung oder Traum, egal ob lügend, unzuverlässig oder dokumentarisch. Genette insistiert mit seinem Begriff der Erzählung als universalem Analysebegriff für literarische Texte auf deren Privileg als sprachliche Universalstruktur, die über alle Werkgrenzen und Autorencœuvres erhaben ist. Das Klassifikationsschema Genettes hinterfragt in seiner textimmanenten Wirkmächtigkeit ein Außerhalb der Erzählung und degradiert klassische Repräsentationsgefüge (wie das der Mimesis als Nachahmung einer außertextlichen Wirklichkeit) zur simulativen Illusion, denn alles Sein ist für Genette textuell – oder zugespitzt: ist Erzählung.

Die hier skizzierten ontologischen Zugeständnisse aller drei Autoren an Diegesis/Diegese/Erzählung zeigen die immersiven oder affizierenden Wirkungen von medial implementierten, narratologischen Strukturen. Außerdem beansprucht die Diegesis/Diegese/Erzählung in allen drei Beispielen eine Eigenständigkeit als Seinsweise. Das narratologische Zugeständnis an das (eigene) Sein der Erzählung ermöglicht divergierende Beziehungen von Erzählung und Wirklichkeit. Um diese Beziehungen soll es im Folgenden gehen. In der Relation von Erzählung und der im jenseits der Erzählung liegenden Wirklichkeit lässt sich, so die These, eine genuine Konstitution des Medialen ablesen. Es soll deutlich werden, dass die ontologische Dimension, die eine wissenschaftliche Disziplin in der Erzählung erkennt, auch immer eine mediale Konzession des Phänomens bedeutet, die ablesbar wird an der theoretischen Bewertung der Repräsentationsbeziehungen von Fiktion und Wirklichkeit. In Anbetracht der in dieser Ausgabe gestellten Frage: ‚Was wissen Medien vom Erzählen?‘, soll daher umgekehrt angenommen werden, dass der disziplinäre Umgang mit dem Erzählen Rückschlüsse ziehen lässt auf ein Verständnis von Medien und dem Medialen: Das Erzählen weiß um seine Medien! Im Folgenden soll dies anhand der Filmologie nachvollzogen werden.

Die Filmologie, und hier ist sie der Narratologie ähnlich, versucht ihren Gegenstand zu objektivieren. In der Überwindung singulärer Werkspezifika durch universale Strukturmerkmale sowie im Versuch der Erstellung eines allgemeingültigen Klassifikationsrasters stellen beide Disziplinen ihre Untersuchungsobjekte in einen positivistischen Kontext. Die Filmologie hat den Anspruch, den Film in die Wissenschaft und damit als akademischen Forschungsgegenstand an die Universität zu bringen. Das erste filmwissenschaftliche Institut, das 1948 von Gilbert Cohen-Séat gegründet wurde, behandelte Film als einen genuine interdisziplinären Gegenstand. Soziologie, Psychologie und die philosophische Ästhetik bilden hier das fachliche Fundament der filmologischen Untersuchungen und valorisieren Film von einer (Unterhaltungs-)Technik zum „integralen Bestandteil und Agenten einer neuen Ordnung der Information, des Wissens und des Handelns, nachgerade: des Menschseins“. <sup>46</sup> Dem Film wird ein unmittelbarer Einfluss an der Entstehung einer medial durchdrungenen, sozialen Wirklichkeit und ihrer Menschen zugeschrieben. Damit ist die interdisziplinäre Methode der filmologischen Betrachtung notwendig. Dies geschieht, wie Vinzenz Hediger ausführt, im starken Einklang mit einem positivistischen Bestreben, inhärente Ordnungsprinzipien eines Gegenstands ausfindig zu machen, welche diesen objektivierbar und daher definitorisch greifbar werden lassen. Wie Hediger schreibt, ist der Film hier

der Agent einer neuen Ordnung, die noch nicht geordnet ist, oder eines Systems, dem es noch an Steuerung fehlt, und die Filmologie, eine Art Kybernetik des Kinos, soll diese Steuerung ermöglichen und teilweise auch in die Hand nehmen. <sup>47</sup>

Vermeintliche Objektivität im Umgang mit ihrem Gegenstand will die Filmologie über die komplexitätsanerkennende, jedoch reglementierende Einflussnahme garantie-



ren. Eine Methode scheint die von Souriau praktizierte terminologische Notation der verschiedenen Existenzformen des Filmischen. Diese stehen interdisziplinär gleichwertig nebeneinander und demonstrieren so die Einflussnahme und Konstitutionskraft des Films auf verschiedene, differente Stadien und Bereiche der Wirklichkeit. Dieser Ansatz entspricht der Vorstellung Cohen-Séats, der dem Filmbild eine die Wirklichkeit einnehmende und okkupierende Befähigung zugesteht:

Es konstituiert sich gleichzeitig als Dasein und Umwelt derer, die daran teilhaben, und praktisch niemand kann die Teilnahme verweigern. So wie Teilhard de Chardin seine Zuflucht namentlich zu den Begriffen der Biosphäre und Noosphäre nahm, um die spezifische Globalität gewisser Realitätsebenen zu unterstreichen, so konnte man den Begriff der Ikonosphäre übernehmen, um jenes Existenzmilieu zu spezifizieren, das die visuelle Information formt und zu einer unveränderlichen Realität macht.<sup>48</sup>

Atmosphärisch durchdringend, „legt [die imaginäre Welt des Filmischen] das unmittelbar Reale restlos fest, bezieht es ein und ist zugleich sein Bestandteil“.<sup>49</sup> Die aufkommende „Ikonosphäre“ der „visuellen Information“ ist von kulturanthropologischer Relevanz, denn sie betrifft „die individuelle und kollektive Existenz des Menschen in seinem historischen Gefüge“.<sup>50</sup> So entsteht eine partizipative Ordnung, „in der es zwischen dem Imaginären und Realen keine Unterschiede mehr gibt“.<sup>51</sup> Die anthropologische ‚Synchronisation‘ mit filmischen Mustern korreliert mit den Ausführungen Souriaus, nur mit Hilfe der mentalen Kompetenz des Zuschauers eine diegetische Wirklichkeit „im Verständnis“ begreifbar werden zu lassen. Die Diegese ist bei Souriau jene Wirklichkeitsebene, die in ihrer „Auferlegung der Formen“ den Rezipienten dazu bringt, das Dargestellte als wahr, als Tatsache anzunehmen. Die Diegese kann als die durch „visuelle Informationen“ ausgelöste Strukturbildung verstanden werden, welcher Cohen-Séat veränderbaren Einfluss auf die Wirklichkeit zuspricht und die, folgt man seiner Argumentation weiter, universell menschliche Verhaltensmuster steuerbar und lenkbar macht: „Die Auferlegung der Formen scheint nun solidarisch mit den Partizipationsweisen, die die Betrachter restlos integrieren“.<sup>52</sup>

Das Potenzial von Film, die Wirklichkeit in ihrem Fundament zu verändern und alle außerfilmischen Lebensbereiche zu durchdringen, zeigt eine medientheoretische Qualität der filmologischen Überlegungen. Vergleichbar mit den Ausführungen der Kanadischen Schule, die unbestritten zum Kanon der Medientheorie zählen, wird in der Filmologie dem Film als Medium eine durchdringende, „massierende“ Universalkraft zuteil:

Alle Medien massieren uns gründlich durch. Sie sind dermaßen durchgreifend in ihren persönlichen, politischen, ökonomischen, moralischen, ethischen und sozialen Auswirkungen, daß sie keinen Teil von uns unberührt, unbeeinflußt, unverändert lassen. Das Medium ist Massage.<sup>53</sup>

Der in der Diegese angelegte Anspruch, die Rezipienten ‚restlos‘ in die filmische Erzählung zu integrieren, lässt die Wirkmacht einer alles infizierenden medialen Setzung erkennen, wenn der doppelte Bedeutungszusammenhang in Erinnerung gerufen wird, in welchen Souriau seine Ausführungen platziert.

Als eine der acht filmischen Existenzweisen beschreibt die Diegese eine optionale Ausführung des Filmischen, gleichwertig neben den anderen Existenzweisen. Gleichzeitig hat sie jedoch selbst ein übergeordnetes, maßgebendes Potenzial, wenn man Souriaus filmischem Universum *im Allgemeinen* eine diegetische Kompetenz unterstellt. Souriau definiert das filmische Universum als „eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-

zeitlichen Rahmen".<sup>54</sup> Dieses setzt er gleich mit der sprachphilosophischen und aus der Logik entnommenen Kategorie des ‚Diskursuniversums‘. Der Handgriff erlaubt es Souriau, das filmische Universum mit seinem raum-zeitlichen Rahmen als Wirklichkeitskonstituierenden Akt zu verstehen. Das heißt, dass das filmische Universum bestimmt, unter welcher Vorgabe Wirklichkeit als real hingenommen werden soll und was daher als wahr oder falsch wahrgenommen werden kann. So sehr der normierende Gestus dieser filmischen „Weise der Welterzeugung“<sup>55</sup> erst einmal exklusiv bindend anmutet, so sehr lässt Souriaus Verweis auf das Diskursuniversum einen ontologischen Pluralismus zu. Denn wenn Normen erst gesetzt und definiert werden müssen, um Realitäten als solche zu erkennen, bedeutet dies, dass es immer mehr als eine Wirklichkeit gibt. Mit dem Diskursuniversum werden differierende Beziehungsgefüge mit differierenden Wahrheiten benannt, die es erlauben, dass

die Behauptung „Rhett und Scarlett heiraten“ im Diskursuniversum von *Vom Winde verweht* wahr ist, ebenso wie die Behauptung, daß meine Krawatte blau ist, im Diskursuniversum einer bestimmten Farbenlehre wahr ist.<sup>56</sup>

Aussagen, wie die hier von Umberto Eco aufgeführten, erzeugen nur dann metaphysische Probleme, wenn die Grenzen des Diskursuniversums nicht klar abgesteckt erscheinen: Positioniert sich die fiktionale Welt des Films im Kino, bleibt sie ontologisch unverfänglich und kann als unanfechtbare Tatsache neben anderen Tatsachen, wie den Produktionsbedingungen des Films oder einer vom Film unabhängigen Welt, anerkannt werden – soweit Souriaus Diegese-Begriff, als *Ergebnis* einer filmischen Setzung. Was von Kessler als Bescheidenheit einer filmologischen Theoretisierung des Diegetischen im Gegensatz zur Universalisierung des Textbegriffs im strukturalistisch-narratologischen Paradigma verstanden wird,<sup>57</sup> kann, wie oben argumentiert, mit Hilfe der Kategorie des Diskursuniversums hinterfragt werden. Die Diegese ist beides: das Resultat einer ontologischen Setzung durch das filmische Universum (die Diegese im Film und der Film im Kino) und die Setzung selbst (der Film als Diskursuniversum bzw. als filmisches Universum in der Wirklichkeit). Die Diegese als filmisches Universum ist damit Medienwirklichkeit, ganz im Sinne von Cohen-Séats Theorie einer Ikonosphäre oder dem atmosphärischen Medienbegriff der Kanadischen Schule. So wie der Zuschauer des Films sich in irrealen Welten einfindet, die er durch die Diegese kohärent als ‚wahr‘ vorgesetzt bekommt, so hat der Mensch an der vom Film durchdrungenen Medienwirklichkeit als *seiner Lebenswelt* teil. Die Diegese nach Souriau illustriert, wenn man so will, auf der Mikroebene der filmischen Erzählung das auf der Makroebene angesiedelte Verhalten in einem unter filmischen Vorgaben stehenden medialen Milieu, das wiederum – unter diskursuniversalen Voraussetzungen – eines von vielen Medienmilieus ist.<sup>58</sup> Nach McLuhanscher Lesart sind mediale Signalements einer spezifischen Lebenswelt deren konstitutives Ordnungsprinzip mit durchaus machtpolitischen Implikationen, wie Dieter Mersch in Bezug auf McLuhans „Mediosphären“ ausführt: „Medialität als Konstituens der menschlichen Welt zu verstehen bedeutet, den Schlüssel ihrer Bemächtigung zu besitzen“.<sup>59</sup> Die Diegese ist, so ließe sich sagen, der medientheoretische Prototyp, der medial implementierte raumzeitliche Gefüge als autonome Seinsweisen anerkennt und in einem ontologischen Pluralismus verschiedener, gleichwertiger Seins- oder Existenzweisen verortet.

Mit Souriau und der Filmologie tritt ‚Diegese‘ als Scharnierbegriff auf, zwischen konkreter Fiktion und allgemeiner Medienwirklichkeit. Diese Zwischenposition führt jedoch immer wieder dazu, die Diegese in eine „ontologische Indifferenz“<sup>60</sup> abdriften zu lassen, wenn die Mikroebene repräsentationslogisch in Beziehung zur Makroebene gesetzt und damit der ontologische Pluralismus einer Hierarchisierung unterzogen wird. Sobald die Diegese in einem indexikalischen Abbildungsverhältnis

zwischen Mikro- und Makroebene, zwischen filmischer Erzählung und filmischer Wirklichkeit platziert wird, verliert sie ihre ontologische und damit mediale Eigenständigkeit. Um dies genauer nachzuvollziehen, hilft es, noch einmal die Kategorie des Mimetischen zu Rate zu ziehen.

Aus repräsentationslogischem Sinne kann die Diegese nach Souriau als Abgleich der durch den Film abgebildeten und so sichtbar werdenden Elemente und einer mentalen Vorstellung von einer zu erzählenden Wirklichkeit verstanden werden. Die hier manifeste, mimetische Relation zwischen Darstellung und Diegese verfügt, wie Fuxjäger ausführt, über eine „große Ähnlichkeit mit Kernaspekten der Vorstellung von der erzählten Welt, die in unseren Köpfen erzeugt werden soll“.<sup>61</sup> Diegese mediatisiert so zwischen menschlicher Imagination und Kohärenz der Fiktion. Die Mimesis fungiert hierbei als ‚Einstieg‘, indem sie das Angebot zum Abgleich der Darstellung mit der mentalen Vorstellung einer erzählten Wirklichkeit offeriert. Der Umweg über die Imagination des Rezipierenden zeigt: Ein vermeintlich indexikalischer (und damit mimetischer) Bezug zwischen einer außerfilmischen und filmischen Wirklichkeit aus diegetischer Perspektive kann nur als Näherungswert erfolgen. Denn der Abgleich unterliegt rezeptionsästhetischen Kontingenzfaktoren. Vor allem wird hier aber deutlich, dass Diegese nicht dichotom als diegetisch/nicht-diegetisch, sondern vielmehr graduell, als skalierbare Größe zwischen ‚mehr oder weniger diegetisch‘ auftritt. Die mimetische Beziehung von Imagination und Darstellung impliziert eine voraussetzungsvolle Kontextualisierung dieses Abgleichs, oder, wie Fuxjäger es in Bezug auf die Frage nach dem diegetischen Status von Filmmusik formuliert: „Wie treu müsste die Wiedergabe des Tons denn sein, damit er als ‚diegetisch‘ klassifiziert werden kann? Und wer sollte das entscheiden?“<sup>62</sup> Mimesis kann daher als Qualitätsquotient verstanden werden. Mit ihr werden nicht die Normen festgelegt, was als mimetische Darstellung angesehen werden kann und was nicht. Mimesis beschreibt vielmehr ein integratives, vielleicht sogar medienanthropologisches Potenzial zur mentalen ‚Einfindung‘ des Menschen in den dargebotenen diegetischen Zusammenhang. Dass die mimetische Integration der Imagination des Rezipienten in ein erzählerisches Gefüge ‚verschlingende‘,<sup>63</sup> auflösende oder mutative Implikationen mit sich bringt, ist in Rückgriff auf Platon und andere, jüngere Lesarten innerhalb der Mimesisforschung ersichtlich. Ein ‚mehr oder weniger‘ an Diegese lässt damit ein Repräsentationsgefüge zwischen diegetischen und außer-diegetischen Welten instabil werden. Dieses graduelle Verständnis des Diegetischen impliziert auch kontextabhängige Umcodierungen oder Rekonstruktionen, das heißt, dass vormals nicht-diegetische Aspekte plötzlich diegetisch angereichert oder überlappende, kontradiktorisch positionierbare Diegese-Ebenen oder -Bereiche als gleichwertig betrachtet werden können. Jenes diegetische Potenzial soll im Folgenden *jenseits der Diegese* anhand von audiovisuellen Formaten erprobt werden.

### TRANSFORMERS/THE (PRE)MAKE

Michael Bays Science-Fiction-Film TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION (2014) war der erfolgreichste Film des Jahres 2014 und lässt sich, nach jetzigem Stand, an 16. Stelle der erfolgreichsten Filme aller Zeiten<sup>64</sup> platzieren. TRANSFORMERS zeichnet sich durch eine diegetische Wirklichkeit aus, die ‚ihre Tatsachen‘ leicht verständlich und daher universal konsumierbar offenlegt. Eine prägnante Figurenzeichnung (Helden, Bösewichte, Unschuldige, Verlierer), das Erschließen neuer Welten (von den USA nach China), eine reißerische Dramaturgie auf der Mikro- und Makroebene (Verfolgungsjagden und Weltrettungsszenarien) und eine effektvolle Darstellung des Erzählten (Explosionen, schnelle Schnitte, emotionaler Musikeinsatz) machen den Film zu einem Modell für das diegetische Potenzial des Films. So sehr man in

die Versuchung geraten könnte, dieses vermeintliche diegetische Vermögen des Blockbusters an der epischen Staffage, der pathetischen Inszenierung oder der mehrteiligen seriellen Exploration festzumachen (Filmstart für Teil 5 war Juni 2017<sup>65</sup>), bleibt doch klar: Das diegetische Potenzial von TRANSFORMERS lässt sich nicht werkimmanent fixieren. Nicht die Erzählung von einem rechtschaffenen, erfolglosen Ingenieur (Mark Wahlberg), der in Kooperation mit einem gutmütigen Autoroboter die Welt vor ihrer Zerstörung rettet, offeriert dieses diegetische Vermögen, auch wenn das ‚Bewertungskriterium‘ *Box Office* diese Annahme nahelegen könnte. Vielmehr finden die aufgezählten narrativen Momente ihre komplexere Entfaltung im diegetischen Jenseits, auf welches die 25minütige *Desktop Documentary* von Kevin B. Lee: TRANSFORMERS: THE PREMAKE (2014) einen Blick wirft.

Wie ist die *Desktop Documentary* als diegetisches Jenseits gestaltet? Hier gibt es Helden (Schaulustige und Passanten bei den Dreharbeiten des Films), Bösewichte (der Regisseur Michael Bay), Verlierer (lokale chinesische Unternehmen, die unter der Filmgroßproduktion leiden), neue Welten (China als Absatzmarkt für die Filmindustrie), Verfolgungsjagden (Amateurfilmer im abgesperrten Bereichen der Filmproduktion) und Explosionen (als Tricktechnik). Sie bilden einen Erzählzusammenhang, weniger in Korrelation mit einer imaginativen Assimilierung des Rezipienten und einer dargestellten fiktionalen Welt, als vielmehr über einen argumentativen Gestus, der sich zwischen den akkumulierten Bildern unterschiedlichster Herkunft einlagert. Denn Kevin B. Lees TRANSFORMERS: THE PREMAKE arrangiert Hochglanztrailer mit Amateurhandyvideos und Screenshots von Twitter-Kommentaren, eigene Filmaufnahmen mit Fernsehinterviews und abgefilmten Onlineartikeln. Lees dokumentarische Arbeit beleuchtet die Entstehungsbedingungen des Hollywoodblockbusters über deren Niederschlag im digitalen Raum und nutzt dazu von unautorisierten, geuploadeten Videos bis hin zu offiziellem Werbematerial ein immenses digitales Bildangebot, das er unter dem Suchbegriff ‚Transformers‘ im Netz gefunden hat. Die Konstellation dieser Bilder unterschiedlichster Herkunft folgt dabei eigenen argumentativen Vorgaben. So scheint es dem Videoessayisten ein Anliegen, TRANSFORMERS unter Aspekten wie *Fan Labour* und *User Generated Content* als Marketingstrategie,<sup>66</sup> der Einbindung von China als neuen Absatzmarkt der amerikanischen Filmindustrie oder Copyrightfragen bei Webuploads filmisch zu beleuchten.

### Paratextuelle Re/Formatierung

Natürlich lässt sich der diegetische Anspruch eines Mainstream-Kassenschlagers nicht mit einer essayistischen Reflexion über die Herstellungsbedingungen der Großproduktion im Bezug auf erzählerische Ambition oder Komplexität vergleichen. Diese (diegetischen) Qualitätsunterschiede zwischen Blockbuster und Essayfilm sind aber hier nicht von Belang, denn es geht darum zu zeigen, dass das Diegetische nicht innerhalb der Werkgrenzen, weder der Hollywoodproduktion noch der *Desktop Documentary*, stattfindet, sondern im diegetischen Jenseits. Der Unterschied lässt sich im Nachvollzug und in der Abgrenzung zur narratologischen Analysekategorie des Paratextes beschreiben. Paratexte nach Genette, die als Beiwerk einen materiellen Vorhof zu einem hegemonial vorangestellten Hauptwerk bilden,<sup>67</sup> können als Mediatisierungsschub<sup>68</sup> eines unter (post-)strukturalistischen Vorzeichen stehenden Textes gelten. Paratexte, als mediale Rahmung eines Werks, wirken dezidiert stabilisierend in Relation zum Haupttext, da sie dessen Grenzen, mit den Fragen des Ein- und Ausschlusses (was gehört zur Diegese und was nicht?) zwar aushöhlen, hinterfragen und verhandeln, damit jedoch auf die bestehende Absteckung permanent hinweisen. Paratexte sind funktional für die Diegese, stellen selbst aber keinen diegetischen Anspruch, da sie auf die narrationsproduzierende

Autorenintention und ihren damit verbundenen selektiven Anreiz hin tendieren,<sup>69</sup> können aber, und so zeigt es Hediger für den Trailer,<sup>70</sup> qua *Diegetisierung*<sup>71</sup> selbst zur diegetischen Wirklichkeit werden.

Der Trailer ist ein konzeptueller, von der Produktion des Films unabhängiger Vorgang, der eigenen ökonomischen Regeln unterliegt, von welchen der Film selbst nichts ‚weiß‘: „Die Produktionsgeschichte des Films hat mit dem Werbewert des Materials wenig zu tun“.<sup>72</sup> In einer strukturellen Verwandtschaft bei der Informationsvergabe kann dem Trailer eine autonome diegetische Wirklichkeit unterstellt werden. Zwar ist diese funktional auf das Bewerben des Hauptfilms ausgerichtet und so von verkaufsstrategischen Intentionen geleitet, kann aber narratologisch durchaus auf Spannungsbögen, Ereignisketten und Problemstellungen untersucht werden.<sup>73</sup> Das bringt Hediger dazu, vom „Muster“<sup>74</sup> des Films zu sprechen, welches als qualitative Kostprobe im besten Fall bei den Adressaten ein Begehren schürt. Dies geschieht laut Hediger durch die Vorwegnahme einer Erinnerung an eine zukünftige Filmrezeption, die sich durch Simulationseffekte in den Trailer einlagern lässt.<sup>75</sup> Mit diesem „antizipierten Rückblick“<sup>76</sup> unterstellt Hediger nicht nur dem Trailer, sondern jedem „Stück Film“ die Aktivierung eines so zu begreifenden narrativen Gedächtnisses, aus welchem ein „Wissen um filmische Darbietungsformen“ abrufbar sei.<sup>77</sup> In dieser simulativen Herstellung einer Erinnerung an die Zukunft bricht der Trailer den Film auf narrative Stereotype herunter und bewirkt damit eine Umkehrung der hierarchischen Vorherrschaft des filmischen Haupttextes durch „eine Entmystifizierung der Story und eine Funktionalisierung des Plots“.<sup>78</sup> Damit einher gehe eine Aufmerksamkeitsverlagerung vom „Was“ auf das „Wie“ der Erzählung – die Geschichte stehe im Dienste ihrer Präsentation: Der Rezipient weiß im Grunde schon, was im Film narrativ passiert und fragt sich nur noch, wie die Ereigniskette filmisch dargestellt wird.<sup>79</sup> Hier lässt sich für Hediger die für den Trailer charakteristische „Betonung der extrafikcionalen Narration“ nachvollziehen.<sup>80</sup> Ein mimetischer Abgleich findet dabei zwischen der Vorstellung des Rezipienten durch die Antizipation der Filmnarration und der filmischen Darstellung derselben statt. Beim Making-Of wird diese Strategie der Diegetisierung des a- oder profilmischen Kontextes noch deutlicher: Die filmische Darstellung der Entstehung eines Films korreliert mit der Vorstellungskraft über die Entstehung des Films. Hier lässt sich eine beliebte medienreflexive Methode<sup>81</sup> erkennen, nicht nur im Bereich des Dokumentar-, Kunst-, Experimental- oder Essayfilms (Godard, Kluge oder Farocki am Schnittplatz), sondern als filmische Strategie postmoderner Komplexitätssteigerung auch im populären Kino.

Die narrative Eigenständigkeit des Trailers als Paratext kann jedoch nicht als die hier zu erarbeitende Kategorie des diegetischen Jenseits verstanden werden bzw. nicht in ihrer Funktion als antizipierende Erinnerung an einen Film, der noch nicht gesehen wurde und daher im mimetischen Abgleich mit der menschlichen Vorstellungskraft steht. Hier wird kein diegetisches Potenzial im Wechselspiel von Medienwirklichkeit und diegetischer Wirklichkeit freigesetzt. Das diegetische Jenseits baut vielmehr auf eine andere ‚paratextuelle Kompetenz‘, nämlich die Flexibilität und Zirkulationsbereitschaft im Gegensatz zum Haupttext. Genette schreibt:

Der Text ist unwandelbar und als solcher außerstande, sich an die Veränderungen seines Publikums in Raum und Zeit anzupassen. Der flexiblere, wendigere, immer überleitende, weil transitive Paratext ist gewissermaßen ein Instrument der Anpassung.<sup>82</sup>

Jene paratextuelle Eigenschaft gesteht Böhme in Bezug auf den Film dem Format zu.<sup>83</sup> Mit ‚Format‘<sup>84</sup> ist in Bezug auf den Film das Seitenverhältnis des Bildes gemeint, das beim Kinofilm durch das sogenannte *Pan-and-Scan*-Verfahren, also durch die

Beschneidung des Breitwandbilds auf die quadratische Fernsehgröße, ästhetisch radikalen Eingriffen unterliegt, um jenseits des Kinosaals und damit außerhalb eines bestimmten medialen Milieus zirkulieren zu können. Die Umformatierung als paratextuelle Flexibilität des Werkes nähert dasselbe also an eine Medienwirklichkeit an und macht so einen ersten Schritt hin zu einem diegetischen Jenseits, das auf die Verschränkung mit der diegetischen Wirklichkeit abzielt.

### High Definition

Im Fall von Bays TRANSFORMERS steht der Film selbst unter besonderen formativen Voraussetzungen, die es aus paratextueller (formativer) Perspektive schwer zu machen scheinen, eine Grenze des diegetischen Haupttextes auszumachen. Denn TRANSFORMERS ist ein Konglomerat an unterschiedlichsten Negativ- und Rohdatenformaten im Zusammenspiel von Analog (35mm) und Digital (IMAX Digital 3D und Redcode RAW<sup>85</sup>). Der Film baut auf eine Unentschiedenheit des Filmmaterials, die es dem diegetischen Haupttext ermöglicht, mit unterschiedlichsten medialen ‚Realisierungsmilieus‘ zu kokettieren und sich in verschiedenste audiovisuelle Kontexte einzufinden und dort zu erscheinen. Konkret heißt das: TRANSFORMERS ist nicht nur sichtbar im Kino, auf einer fünfzehn Meter langen IMAX-Leinwand, sondern materialisiert sich in seiner (illegalen) Streaming-Existenz gleichzeitig auf 5,2 Zoll großen Smartphone-Displays, neben verpixelten YouTube-Clips, als Videodatei kopiert, verlinkt, klein- und wiedergroßgerechnet oder im Home-Entertainment-Bereich auf Plasma- oder LCD-Bildschirmen, wahlweise in 3D. Entscheidend ist hier, dass es sich um hochaufgelöste Digitalbilder handelt, die in Bezug auf ihr Format vereinfacht als HD-Bilder bezeichnet werden können.<sup>86</sup> Sie zeichnen sich nicht so sehr dadurch aus, dass sie eine Bildqualität näher beschreiben (auch wenn das vielfach angenommen wird), insbesondere dann nicht, wenn damit lediglich eine visuelle Beschaffenheit gemeint ist, die durch einen ‚perzeptuellen Nahkontakt‘ wahrgenommen werden kann. Vielmehr bezeichnet HD als hohe Bildauflösung<sup>87</sup> das *Potenzial* eines Bildes, eine bestimmte Qualität unter bestimmten Umständen zu erreichen. Das HD-Bild sitzt also nie fixiert im vorgedachten Rahmen, sondern – und hier lässt sich der paratextuelle Einsatz erkennen – flottiert frei. Als Gütesiegel für Bilder, Techniken und Gerätschaften quittiert HD im Konjunktiv. Die zwei Buchstaben sagen nicht mehr aus als: „Dieses Bild könnte unter gewissen Umständen in der ausgewiesenen Pixelproportion erscheinen“. Wenn Qualität ein Kriterium ist, dann muss das HD-Bild seinen HD-fähigen Rahmen finden. Die formattechnischen Implikationen der Digitalbildlichkeit, mit ihrem Anspruch zur Hochauflösung, lassen den Film in ein radikal virtuelles Stadium eintreten, welches dispositivkritisch das digitale Bild an keine mediale Umgebung (Kino, Fernsehen, Videosharingplattform) zwingend koppelt, das Filmbild skalierbar macht und so die Voraussetzung bildet, diegetische Wirklichkeit und Medienwirklichkeit graduell miteinander zu verschränken. Damit ergibt sich durch das HD-Format eine filmtechnische Ausgangslage, die diegetische Wirklichkeit und diegetisches Jenseits in ein besonderes Verhältnis zueinander stellt, an deren Schnittstelle sich Kevin B. Lees TRANSFORMERS: THE PREMAKE ansiedelt und das ich mit dem Begriff des *technisch Imaginären* bezeichnen möchte.

### Das technisch Imaginäre

Die im essayistischen Format von Lees TRANSFORMERS: THE PREMAKE zusammengetragenen und selektierten Versatzstücke einer unüberblickbaren, außerdiegetischen Wirklichkeit – das größtenteils unautorisierte, audiovisuelle, über das Internet zugängliche digitale Bildmaterial – etablieren eigene erzählerische Mechanismen, nicht in Korrelation mit der Vorstellungskraft des Betrachters, sondern im Abgleich

mit anderen Bildern: den Formatspielarten von Bays TRANSFORMERS. Mit dem Konzept des technisch Imaginären möchte ich Medialität und in diesem Fall filmischer Audiovisualität selbst eine Kompetenz zur Imagination unterstellen, die ermöglicht wird durch die formattechnische Voraussetzung der hochauflösten Digitalbilder.

Zunächst lässt sich das technisch Imaginäre auf Vilém Flussers Konzept der „Techno-Imagination“<sup>88</sup> beziehen, mit welchem der Bildphilosoph die Frage nach der Bedeutungsproduktion technischer Bilder verhandelt. In Abgrenzung zu traditionellen Bildern (Zeichnungen, Malerei, Plastiken), die ihre Repräsentationslogik darauf gründen, dass ein Mensch über einen Imaginationsprozess eine äußere Wirklichkeit in ein Bild übersetzt, entfernen sich nach Flusser technische Bilder (durch Analog- wie Digitaltechnik erstellte Bilder, zum Beispiel die Fotografie) von dieser Imaginationsleistung, da ihre Bildherstellung über Apparate und deren Vermögen zur Kalkulation und Komputation läuft. Mit seinem Konzept der Techno-Imagination wird Flusser der Vorstellung gerecht, dass technische Bilder durch „Apparatenprogramme“ eine Abstraktion leisten, die von der Imagination über die Schrift hin zur Technik eine kulturgeschichtliche Genealogie der Entfremdung des Menschen vom Konkreten impliziert.<sup>89</sup> Die technischen Bilder stellen für Flusser eine Fusion aus Begriff und Bild da, ihre Bildentstehung läuft ausgehend von der Imagination des Produzenten, über dessen rationale, begriffliche Auseinandersetzung mit der Technik („Begreifen“ der Technik), „um zuletzt ‚techno-imaginieren‘ zu können“.<sup>90</sup> Techno-Imagination ist damit die Fähigkeit des Menschen, imaginativ zu denken, in Korrelation von Bild, Apparatur und den ihr zugrundeliegenden Begriffen. Im Erlangen dieser Kompetenz sei es dem Subjekt möglich, sich selbst zum menschwerdenden Projekt zu machen:

Wir sind nicht mehr Subjekte einer gegebenen objektiven Welt, sondern Projekte von alternativen Welten. Aus der unterwürfigen Stellung haben wir uns ins Projizieren aufgerichtet. Wir werden erwachsen. Wir wissen, daß wir träumen.<sup>91</sup>

Die Motivation zur Selbstverwirklichung in alternativen Welten bei Flusser ist vergleichbar mit der Kompilation von Mensch, Medialität und Wirklichkeit in divergenten medialen Diskursuniversen. Diese Auffassung boykottiert eine Subjekt/Objekt-Dichotomie und erkennt das Subjekt durchdrungen von der Medienwirklichkeit, die, so macht es der Rückgriff auf Flussers Konzept der Techno-Imagination deutlich, die menschliche Imagination als technisch gelenkte und damit medial vermittelte versteht.

Mit dem technisch Imaginären möchte ich Flussers Idee weiterverfolgen und die technische Bedingtheit der menschlichen Vorstellungskraft in Zusammenhang mit einem audiovisuellen ‚Kondensat‘ denken, das die Verschränkung von Imagination, Medialität und Wirklichkeit sichtbar macht: jenen Clips und Bildern, die in TRANSFORMERS: THE PREMAKE ihren Zusammenschluss finden. Es zeigt sich, dass in jener Medienwirklichkeit, von der dieses audiovisuelle Material nicht nur erzählt, sondern in dem sie gleichsam existiert und eingefasst ist, Rezipierende nicht mehr nur mit ihrer Vorstellungskraft einem medial-ästhetischen Angebot gegenüberstehen lässt, sondern Wirklichkeit, Menschen und audiovisuelles Material vielmehr miteinander interagieren und sogar imaginieren. Die Vorstellungskraft ist also nicht dem Subjekt bzw. im Sinne von Techno-Imagination, der Subjektconstitution vorbehalten, sondern kann der Audiovisualität selbst zugeschrieben werden. Diegese entsteht hier, wenn eine gegenseitige Durchdringung und Sedimentierung einer diegetischen und einer ‚anderen‘, jedoch gleichsam medialen Wirklichkeit stattfindet. Im Gegensatz zur menschlichen Imagination, die sich in die Diegese einfindet, vollzieht sich die Fusion im diegetischen Jenseits umgekehrt: Das diegetische Potenzial fügt sich in das technisch Imaginäre ein. Das technisch Imaginäre – als ex-

ternalisierte, medialisierte Vorstellungsgabe – demonstriert ein universales Vorhandensein an Bildlichkeit, welches einen mimetischen Abgleich mit den konkurrierenden Bildern – in diesem Fall die des Blockbusters – fordert. Das technisch Imaginäre bezeugt, dass es immer schon Bilder von TRANSFORMERS gibt: seien es die Amateurhandyaufnahmen, die als Medienereignisse inszenierten Trailerveröffentlichungen, die Pre-Trailerveröffentlichungen oder die von Fans angefertigten Filmvorspanne. Denn die paratextuellen Vervielfältigungs- und Distributionsdynamiken des digitalen Bildes lassen sich mit einem diegetischen Modell, das in sich geschlossen besteht, nicht beschreiben. Der hier ausgerufene transitive Bildbegriff kann nicht anders, als erzählerische Gefüge in Abhängigkeit von ihren unterschiedlichen, nicht fixierbaren medialen Erscheinungskontexten denken. Die in Lees *Desktop Documentary* aufgerufene, audiovisuelle Materialpluralität stellt eine vermeintliche diegetische Konsistenz von Bays TRANSFORMERS dabei nicht in Frage, denn diese existiert, aus formattechnischen Gründen, so nicht. Das technisch Imaginäre definiert, vor allem nach der exzessiven Distributionslogik der digitalen (sozialen) Medien, Diegese als operatives Verhalten, das einen mimetischen Abgleich verschiedener Bildpopulationen – seien es Blockbusterfilme, Videoessays oder basal: eine digitale Bildkultur – fordert. Das Zusammenspiel dieser a- und profilmischen Milieus und der diegetischen Existenzweise des Films macht das Diegetische zu einer hochgradig flexiblen Kategorie. Was als unangetastetes Filmwerk erscheint, trifft in Wirklichkeit auf unterschiedlichste bildliche Versatzstücke. Die formattechnische Basis der durch digitale Bilder erzählten Wirklichkeit fordert von der Diegese eine Anpassungsbereitschaft, die sie im technisch Imaginären – der vorhandenen, schon digitalbildlich kanalisierten, audiovisuellen Materialität – auflöst. Hierin scheint ein filmisches Universum als Diskursuniversum zu entstehen, wie es Souriau skizziert. Ein Diskursuniversum, das nach der Kategorie einer flexiblen diegetischen Wirklichkeit verlangt, die in der Lage ist, sich an andere filmische Existenzweisen anzupassen und sich in deren medialen und audiovisuellen Konstellationen einzufinden.

### Fazit

Die Entwicklung der Konzepte von Diegesis/Diegese/Erzählung, vom Theater über den Film hin zur Literatur, macht deutlich, wie das Diegetische eine außerhalb des erzählerischen Werks liegende Wirklichkeit beeinflusst. Dieser Einfluss ist konstitutiv für den Medienbegriff, der den jeweiligen philosophischen/theoretischen Ausführungen von Platon, Souriau und Genette zu Grunde liegt. Die Diegesis/Diegese/Erzählung weiß um eine Medienwirklichkeit, die medial vermittelte und außermediale Realität so verschränkt, dass sich die strenge Unterscheidung zwischen außer-, extra- und paradiegetisch im repräsentationslogischen Sinne nicht aufrechterhalten lässt. Das Beispiel von Michael Bays Blockbuster TRANSFORMERS: AGE OF EXTINCTION (2014) und der essayistischen *Desktop Documentary* TRANSFORMERS: THE PREMAKE (2014) von Kevin B. Lee hat mit Hilfe der filmologischen Kategorien von Souriau gezeigt, dass unter digitalen Vorzeichen die Wirklichkeit jenseits der diegetischen Existenzweise des Films hochgradig medialisiert und bewegtbildlich durchdrungen ist. In diesen medialisierten Milieus ist ein diegetisches Potenzial jenseits der Diegese angelegt. Die diegetische Existenzweise des Films TRANSFORMERS ist mit dem diegetischen Jenseits unlösbar verbunden und demonstriert seine Fähigkeit, sich diesen bestehenden a- oder profilmischen Kontexten anzupassen. Erst diese diegetische Anpassungsfähigkeit, die von Genette als paratextuell ausgewiesen wird, garantiert HD als Bildformat.



## Empfohlene Zitierweise:

Linseisen, Elisa. „Im diegetischen Jenseits. Filmisches Erzählen außerhalb der Erzählung.“ *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 4: Was wissen Medien vom Erzählen? Guest ed. Christian Kirchmeier. 2018. Web. [Datum Ihres letzten Besuches].  
<<http://metaphora.univie.ac.at/volume4-linseisen.pdf>>

## Anmerkungen

- 1 Barthes, „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, 102.
- 2 Dieser Dreischritt wird im Folgenden ausgeführt und soll mithilfe des Satzzeichens „/“ und seiner syntaktischen Funktion, semantische Unentschiedenheiten auszuweisen, das übergeordnete erzählerische Prinzip benennen, das allen drei Termini gemein ist.
- 3 Vgl. Souriau, *Modi der Existenz*.
- 4 Platon, „Der Staat“, 81 (383A-386B).
- 5 Platon, „Der Staat“, 87 (390A-390E).
- 6 Platon, „Der Staat“, 83 (387B-387E).
- 7 Platon, „Der Staat“, 95 (396A-396E).
- 8 Platon, „Der Staat“, 94 (395B-396A).
- 9 Zitiert nach Balke, „Ähnlichkeit und Entstellung“, 265.
- 10 Balke, „Ähnlichkeit und Entstellung“, 266.
- 11 Balke, „Ähnlichkeit und Entstellung“, 264.
- 12 Platon, „Der Staat“, 94 (395B-396A).
- 13 Platons ‚Diegesis‘ wird immer wieder reduktionistisch der ‚Mimesis‘ gegenübergestellt. Wie Fuxjäger auch im entschärfenden Rückgriff auf die Ausführungen Genettes bemerkt, muss jedoch deutlich gemacht werden, dass „für Platon ‚Diegesis‘ der Oberbegriff ist [...]. Im Sinne dieser verfälschenden Verkürzung der Platonischen Unterscheidung bedeutet Diegesis also nunmehr soviel wie ‚Erzählung ohne Nachahmung‘ oder ‚Erzählung, die auf nicht nachahmende Weise verfäht“ (Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, 20).
- 14 Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, 20.
- 15 Über die genaue Datierung und auktoriale Zuschreibung des Begriffs gibt es einige Unklarheiten. Einen Überblick über die differierenden Positionen gibt Henry M. Taylor in einem online veröffentlichten Manuskript zur Begriffsgeschichte der Diegese, vgl. Taylor, „Diegese“, 2f.
- 16 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 144f.
- 17 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 144.
- 18 Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, 20.
- 19 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 144.
- 20 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 142.
- 21 Latour, *Existenzweisen*, 114.
- 22 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 142.
- 23 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 153.
- 24 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 141.
- 25 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 143-145.
- 26 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 151.
- 27 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 152.

- 28 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 156.
- 29 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 152f.
- 30 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 141.
- 31 Kessler, „Von der Filmologie zur Narratologie“, 10.
- 32 Genette, *Die Erzählung*.
- 33 In seinem zehnten Jahre nach dem *Diskurs der Erzählung* erschienenen *Neuen Diskurs der Erzählung* greift Genette die Reaktionen, Kritiken und Ausarbeitungen seiner entwickelten Analysekatoren auf, um diese anzupassen oder seine Thesen zu verstärken. Ein unpräzise anmutendes, in der Retrospektive und mit dem Wissen um den Erfolg der Genette'schen Terminologie beinahe ironisch-blasiertes Nachwort der ersten Publikation fungiert hier als Überleitung.
- 34 Genette, *Die Erzählung*, 196.
- 35 Genette, *Die Erzählung*, 202.
- 36 Genette, *Die Erzählung*, 220.
- 37 Genette, *Die Erzählung*, 17.
- 38 Genette, *Die Erzählung*, 118 und 200–203.
- 39 Genette, *Die Erzählung*, 220.
- 40 Genette, *Die Erzählung*, 201.
- 41 Genette, *Die Erzählung*, 17.
- 42 Genette, *Die Erzählung*, 199.
- 43 Genette, *Die Erzählung*, 169.
- 44 Kessler, „Von der Filmologie zur Narratologie“.
- 45 Derrida, *De la grammatologie*, 227.
- 46 Hediger, „La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit“, 59.
- 47 Hediger, „La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit“, 62.
- 48 Cohen-Séat/Fougeyrollas, *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*, 15.
- 49 Cohen-Séat/Fougeyrollas, *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*, 8.
- 50 Cohen-Séat/Fougeyrollas, *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*, 11.
- 51 Cohen-Séat/Fougeyrollas, *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*, 27.
- 52 Cohen-Séat/Fougeyrollas, *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*, 29.
- 53 McLuhan/Fiore, *Das Medium ist die Massage*, 26. Den Vergleich zwischen Cohen-Séat und Marshall McLuhan schneidet auch Hediger an, wenn er auf ähnliche Konzeptionen des „Global Village“ und des medientheoretischen Standardpostulats „Das Medium ist die Botschaft“ in den Schriften des Filmologen aufmerksam macht, vgl. Hediger „La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit“, 61.
- 54 Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums“, 141.
- 55 Goodman, *Weisen der Welterzeugung*.
- 56 Eco, *Im Wald der Fiktionen*, 119. Zu finden auch bei Kessler „Von der Filmologie zur Narratologie“, 14.
- 57 Kessler, „Von der Filmologie zur Narratologie“, 15.
- 58 Hier möchte ich ein weiteres Mal auf McLuhan verweisen, der sich in *Die magischen Kanäle. Understanding Media* diesen unterschiedlichen Medienmilieus widmet – von der Gutenberg Galaxis bis hin zum Global Village.
- 59 Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, 115.

- 60 Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, 16.
- 61 Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, 28.
- 62 Fuxjäger, „Diegese, Diegesis, diegetisch“, 31.
- 63 „Verschlingend“ bezeichnet Roger Caillois die mimetische Operation der „Mimese“, die in seiner Lesart als tarnende Praxis ein völliges Verschwinden im Raum durch mimetische Anpassung und Einfindung ermöglicht, vgl. Caillois, *Meduse & Cie*, 36.
- 64 Vgl. hierzu: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- 65 [https://de.wikipedia.org/wiki/Transformers:\\_The\\_Last\\_Knight](https://de.wikipedia.org/wiki/Transformers:_The_Last_Knight) (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- 66 Ein Beispiel für einen von einem Fan produzierten Trailer aus dem selbstgenerierten Videomaterial ist zu finden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UAzbAQmD5s0> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- 67 Genette, *Paratexte*, 18.
- 68 Dies kann man in der Verlagerung vom Text zum Buch bei Genette nachvollziehen: „Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, die Öffentlichkeit tritt.“ (Genette, *Paratexte*, 10)
- 69 Genette, *Paratexte*, 11.
- 70 Hediger, „Verführung zum Film“, oder auch Hediger/Vonderau, „Demnächst in ihrem Kino“.
- 71 Unter ‚Diegetisierung‘ beschreibt Wulff die Kompetenz des Rezipienten, sich eine erzählte Welt durch imaginatives diegetisches „Nachgestalten“ zu eigen zu machen, vgl. Wulff, „Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen“, 44, 46, 50. Hier soll das Diegetisieren oder die Diegetisierung nicht nur auf der Rezipientenseite, sondern auch in der allgemeinen Konstruktion des filmisch Dargestellten ihre Anwendung finden.
- 72 Hediger, *Verführung zum Film*, 20.
- 73 Hediger, *Verführung zum Film*, 23.
- 74 Hediger, *Verführung zum Film*, 25.
- 75 Hediger, *Verführung zum Film*, 225.
- 76 Hediger, *Verführung zum Film*, 246.
- 77 Hediger, *Verführung zum Film*, 225 und 244-246.
- 78 Hediger, *Verführung zum Film*, 206.
- 79 Hediger, *Verführung zum Film*, 206.
- 80 Hediger, *Verführung zum Film*, 246.
- 81 Vgl. Jahraus/Scheffer, *Wie im Film*; Metten/Meyer, *Film. Bild. Wirklichkeit*; oder Kirchmann, *Medienreflexionen im Film*.
- 82 Genette, *Paratexte*, 389.
- 83 Böhnke, *Paratexte des Films*, 122-136.
- 84 Eine Übersicht über die verschiedenen medialen Einsatzgebiete und einen historischen Abriss der Verwendung des Begriffs gibt Susanne Müller im *Historischen Wörterbuch des Mediengebrauchs*, vgl. Müller, „Formatieren“.
- 85 Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt2109248/> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- 86 Das Akronym HD, das gebraucht wird als qualitatives Gütesiegel für Digitalbildlichkeit, unterliegt einer Begriffsunschärfe und ist keine eindeutige technische Spezifikation, wie sich über die Ausdifferenzierung in Full HD, HD Ready, UDH, 2K, 4K und 8K nachvollziehen lässt. Gemeint sind damit digitale (audio-)visuelle Phänomene, die sich durch eine hohe Anzahl an Pixeln, die ins Verhältnis zueinander gesetzt werden, auszeichnen und darüber

eine vermeintlich phänomenologische Qualität der Bildschärfe, Konturierung und Farbtiefe versprechen, vgl. Linseisen, „High Definition“.

- 87 Mit der Bildauflösung ist das Verhältnis der Pixelzahl in der Horizontalen und Vertikalen benannt, jedoch verliert dieser Messwert an Aussagekraft, wenn die ‚Strecke‘, auf welcher die Pixel sich einfinden, nicht näher konkretisiert wird. 2000 Pixel auf 200 cm haben eine andere Wirkung als 2000 Pixel auf 2 cm.
- 88 Flusser, „Für eine Theorie der Techno-Imagination“.
- 89 Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, 10.
- 90 Flusser/Bollmann, *Medienkultur*, 28.
- 91 Flusser, „Digitaler Schein“, 157.

### Bibliographie

- Balke, Friedrich.** „Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin.“ *Comparatio* 7.2 (2015): 261-283.
- Barthes, Roland.** „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen.“ Übersetzt von Dieter Hornig. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 102-144.
- Böhnke, Alexander.** *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Caillois, Roger.** *Meduse & Cie*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2007.
- Cohen-Séat, Gilbert und Pierre Fougeyrollas.** *Wirkungen auf den Menschen durch Film und Fernsehen*. Wiesbaden: Springer, 1966.
- Derrida, Jacques.** *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.
- Eco, Umberto.** *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: dtv, 1996.
- Flusser, Vilém.** „Digitaler Schein.“ *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Hg. v. Florian Rötzer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. 147-159.
- Flusser, Vilém.** „Für eine Theorie der Techno-Imagination.“ *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. Hg. v. Andreas Müller-Pohle, Göttingen: European Photography, 1998. 8-16.
- Flusser, Vilém und Stefan Bollmann.** *Medienkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2005.
- Flusser, Vilém.** *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 2010.
- Fuxjäger, Anton.** „Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung.“ *montage/av* 16.2 (2007): 17-37.
- Genette, Gérard.** *Die Erzählung*. Paderborn: Fink, 1994.
- Genette, Gérard und Hornig, Dieter.** *Paratexte*. Frankfurt a.M./Paris: Campus, 1989.
- Goodman, Nelson.** *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- Hediger, Vinzenz.** *Verführung zum Film. Der Amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren, 2001.
- Hediger, Vinzenz.** „La science de l'image couvre et découvre tout l'esprit. Das Projekt der Filmologie und der Beitrag der Psychologie.“ *montage/av* 12.1 (2003): 55-71.
- Hediger, Vinzenz und Patrick Vonderau** (Hg.). *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren, 2009.
- Jahraus, Oliver und Bernd Scheffer** (Hg.). *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.
- Joselit, David.** *After art*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

- Kessler, Frank.** „Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese.“ *montage/av* 16.2 (2007): 9-16.
- Kirchmann, Kay** (Hg.). *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Koschorke, Albrecht.** *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2013.
- Latour, Bruno.** *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Linseisen, Elisa.** „High Definition. Das Versprechen hochaufgelöster Bildoberflächen.“ *ffk Journal* 2 (2017): 6-21.
- Manovich, Lev.** *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 2002.
- McLuhan, Marshall.** *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf: ECON, 1992.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore.** *Das Medium ist die Massage. Ein Inventar medialer Effekte*. Stuttgart: Tropen, 2014.
- Mersch, Dieter.** *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.
- Metten, Thomas und Michael Meyer** (Hg.). *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Köln: Herbert von Halem, 2016.
- Müller, Susanne.** „Formatieren“. *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Hg. v. Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann. Köln: Böhlau, 2015. 253-267.
- Platon.** „Der Staat.“ Übersetzt von Wilhelm Sigismund. *Sämtliche Werke*. 3 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. 5-408.
- Souriau, Étienne.** „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie.“ *montage/av* 6.2 (1997): 140-157.
- Souriau, Étienne.** *Modi der Existenz*. Unter Mitarbeit von Thomas Wäckerle. Lüneburg: Meson Press, 2015.
- Taylor, Henry M.** „Diegese. Eine kurze Begriffserläuterung.“ *Academia.edu*. Online verfügbar unter [https://www.academia.edu/2312514/\\_Diegese\\_eine\\_kurze\\_Begriffserl%C3%A4uterung](https://www.academia.edu/2312514/_Diegese_eine_kurze_Begriffserl%C3%A4uterung) (zuletzt aufgerufen am 10.04.2017).
- Wulff, Hans J.** „Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen.“ *montage/av* 16.2 (2007): 39-51.