

Deontologisierung des Diegesebegriffs – am Beispiel einer Szene aus Ingmar Bergmans DET SJUNDE INSEGLET

Dieter Merlin

Der üblicherweise mit dem Begriff der filmischen Diegese verbundene Objektivitätsanspruch steht zunehmend zur Disposition. Gründe dafür sollen im Folgenden mittels einer zweistufigen Argumentation dargelegt werden: Zunächst seien kurz die Entstehungsgeschichte des Begriffs sowie zwei zentrale Bedeutungsverschiebungen skizziert, die der genannte Begriff im Laufe seiner weiteren Verwendung erfahren hat. Danach werde ich anhand der Eingangsszene aus Ingmar Bergmans Spielfilm DET SJUNDE INSEGLET (SWE 1957) die Frage erörtern, inwiefern die Konstituierung einer kohärenten diegetischen Realität durch individuelle Bewusstseinsvorgänge gesteuert wird, die einerseits gesellschaftlich und ästhetisch bedingten Normierungen unterliegen, andererseits jedoch häufig nur unzureichend determinierbar sind. Dabei wird sich herausstellen, dass das Auftreten semantischer Polyvalenzen in der Filmanalyse stärker in den Fokus gerückt werden müsste, als es das etablierte Begriffsverständnis zulässt.

1. Geschichte des Diegesebegriffs

Im Vorwort der deutschen Übersetzung einiger berühmter Essays des französischen Filmwissenschaftlers Christian Metz (1931–1993), die 1972 unter dem Titel *Semiotique des Films* erschien, schreibt Walter A. Koch:

Die Sterne waren schon seit Jahrtausenden Gegenstand hehrer Betrachtung. Der Stein, der vom Berge rollt, der Ziegel, der vom Dach fällt, »liegt auf der Hand«. Die uns im Alltag allzu vertrauten Dinge werden selten oder spät zum Objekt wissenschaftlicher Analyse. So hat es eines BACON oder GALILEI bedurft, um zwischen Stein und Stern

eine konsistente wissenschaftliche Brücke zu schlagen. Dem Film erging es bisher ähnlich wie dem Stein. Er ist uns im alltäglichen Erleben so allgegenwärtig, daß es eines beträchtlichen geistigen Energieaufwands bedarf, um hier eine mehr als teilnehmende, konsumierende Haltung, um die Distanz eines den visuellen Verstehensprozeß selbst beobachtenden Analysators zu gewinnen. [...] Christian Metz war einer der ersten, wenn nicht der erste unter den Filmologen, die eine generellere, übertragbarere, strukturellere Formulierung des filmischen Verstehensprozesses anstrebten. (Walter A. Koch in: Metz 1972, 11, Hv.i.O.)

Dieser einleitende Absatz aus dem Vorwort zu der genannten Essaysammlung enthält aus heutiger Perspektive ein hohes Maß an Selbstüberschätzung. Als eine Art Leitidee für die sich etablierende Filmsemiologie bringt Koch eine kosmische Gewissheit ins Spiel: Er überträgt ein fundamentales Prinzip der klassischen Physik, das sich in der Erforschung der Sternbewegungen als ungeheuer erfolgreich erwiesen hat – das der beobachterunabhängigen Allgemeingültigkeit –, aus der Sphäre der Naturgesetze auf den Bereich der menschlichen Filmrezeption.

Wie konnte es zu dieser Einschätzung kommen? Am Beispiel der historischen Entwicklung des Diegesebegriffs lässt sich die Konstituierung des Objektivitätsdogmas in der Filmtheorie gut nachvollziehen, und in Abhängigkeit davon werden die irritierenden Klassifizierungsprobleme verständlich, die bei einer Anwendung der in der Filmmusikforschung gängigen Unterscheidung ›diegetisch vs. extradiegetisch‹ bisweilen auftreten.

1.1 Diegese als eine von sieben filmischen Realitätsebenen (Étienne und Anne Souriau)

Der französische Philosoph und Kunsttheoretiker Étienne Souriau (1892–1979) hält im Wintersemester des Universitätsjahres 1950/51 am Institut de Filmologie der Sorbonne den Eröffnungsvortrag zu einer Vorlesungsreihe mit den Titel »Structure de l'univers filmique« (›Struktur des filmischen

Universums«). Anlass des Vortrags ist die Präsentation einer elementaren Terminologie, mit deren Hilfe die Wissenschaftlichkeit ›filmologischer‹ Forschungsprojekte sichergestellt werden soll:

[...] une chose est sûre : les *notions* que ces termes expriment sont des notions de base, élémentaires mais importantes et absolument indispensables: sans elles il ne saurait y avoir de filmologie scientifique et sérieuse. Car la filmologie est, doit être, veut être une science. (Souriau 1951, 231, Hv.i.O.)¹

Einer der Grundbegriffe, die Souriau in seinem Vortrag definiert, ist das Adjektiv »diégétique« (»diegetisch«). Dieser Begriff ist in ein System von sieben weiteren deskriptiven Kategorien eingebunden, die laut Souriau in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit anderen Forschern entwickelt wurden.² Letztere hatten 1948 gemeinsam die sog. École de Filmologie gegründet, um sich »der wissenschaftlichen Untersuchung ›filmischer Tatsachen‹ in ihrer psychologischen und physiologischen Wirkung auf den menschlichen Organismus [zu] widmen« (Kessler 1997, 132). Die Schule verfügte an der Sorbonne über ein eigenes Institut und rief darüber hinaus eine internationale Zeitschrift ins Leben, die *Revue internationale de Filmologie*, die von 1947 bis 1961 erschien. Darin publizierte Souriau 1951 unter dem Titel »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie« (»Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«) die Schriftfassung des erwähnten Vortrags, aus der oben bereits auszugsweise zitiert wurde.

1 »Eines ist gewiss: die *Begriffe*, welche diese Ausdrücke festlegen, sind Grundbegriffe, elementar, aber wichtig und absolut unverzichtbar: Ohne sie könnte es keine ernsthafte wissenschaftliche Filmologie geben. Denn die Filmologie ist eine Wissenschaft, sie muss und will eine sein.« (Souriau 1997 [frz. 1951], 140f., Hv.i.O.; Übers.: F. Kessler)

2 Zu diesen gehörten u.a. Gilbert Cohen-Séat (1907–1980; Journalist, Filmregisseur, -produzent u. -theoretiker), Mario Roques (1875–1961, Literaturhistoriker), Henri Wallon (1879–1962; Philosoph, Sozialpsychologe, Neuropsychiater und Politiker), Gaston Bachelard (1884–1962; Philosoph u. Wissenschaftstheoretiker) und Edgar Morin (geb. 1921, Philosoph u. Soziologe).

In diesem Text postuliert Souriau zunächst ein »filmisches Universum im Allgemeinen«³. Dies geschieht im Rückgriff auf den Begriff des »Diskursuniversum[s]«⁴ (ebd., 232), der durch den britischen Mathematiker und Logiker Augustus de Morgan (1806–1871) geprägt wurde. Die Setzung eines allgemeinen filmischen Diskursuniversums im Verlauf der Projektion eines Films erfolgt in Abgrenzung zu anderen Universen, die durch andere Kunstwerke oder durch die Alltagsrealität etabliert werden. Darüber hinaus lassen sich Souriau zufolge Filme, die bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen, zu bestimmten »Genre[s] des filmischen Universums«⁵ zusammenfassen. Und schließlich setze jeder Film »sein eigenes Universum«⁶. Aussagen über diese drei Arten filmischer Universen seien jeweils nur innerhalb des jeweiligen Universums gültig:

Pensons à ce qu[e] [les logiciens] appellent « Univers du discours ». L'expression a été inventée par De Morgan ; elle est maintenant courante [...]. Elle désigne tout un ensemble de relations, de « classes », prises en considération du fait de poser un seul jugement. [...] je cite Lalande [...] : « La proposition : aucun chien ne parle ; est vraie dans l'Univers du Discours de la Zoologie, mais non dans celui de la Fable. » Esope, ou La Fontaine, fait entrer en scène un chien. Ce chien prend la parole. Il suffit : nous sommes dans l'univers de la Fable. (Souriau 1951, 232, Hv.i.O.)⁷

Souriau macht deutlich, dass ihn die »wesentlichen strukturellen Rahmenbedingungen [des allgemeinen filmischen] Universums«⁸ interessieren.

3 »univers filmique en général« (Souriau 1951, 233).

4 »Univers du discours« (ebd., 232).

5 »genre d'univers filmique« (ebd.).

6 »son propre univers« (ebd.).

7 »Denken wir an das, was [die Logiker] »Diskursuniversum« nennen. Der Ausdruck wurde von De Morgan geprägt; er ist dort mittlerweile geläufig [...]. Er bezeichnet die Gesamtheit von Relationen, von »Klassen«, die aufgrund einer einzigen Setzung berücksichtigt werden müssen. [...] ich zitiere Lalande [...]: »Die Aussage »Kein Hund spricht« ist wahr im Diskursuniversum der Zoologie, nicht jedoch in demjenigen der Fabel.« Äsop oder La Fontaine lassen einen Hund auftreten. Dieser beginnt zu sprechen. Das genügt bereits: Wir befinden uns im Universum der Fabel.« (Übers.: D. Merlin)

8 »grands cadres structuraux de [l']univers [filmique en général]« (ebd., 233).

Dieses Universum kann Souriau zufolge aus sieben verschiedenen Perspektiven betrachtet werden, welche sieben Existenz- bzw. Realitätsebenen⁹ zugeordnet werden können. Dazu gehören nach Souriau die »afilmische«, »profilmische«, »filmographische«, »filmophanische«, »diegetische«, »spektatorielle« und »kreatorielle« Realität.¹⁰ Die fünf erstgenannten Realitätsebenen betrachtet Souriau als auf der Grundlage »objektiver Daten«¹¹ gegeben. Die beiden letzteren basieren seiner Auffassung nach auf »*subjective*[n] *Tatsache*[n]« (Hv.i.O.)¹². Bezüglich des filmischen Raums und der filmischen Zeit sind laut Souriau nur zwei der genannten sieben Perspektiven von Relevanz. Um welche zwei Perspektiven bzw. Realitätsebenen handelt es sich?

Die eine dieser beiden Perspektiven bezieht sich auf die visuellen und akustischen Rohdaten, die während der Projektion des Films im Zuschauerraum vermittelt werden. Die Gesamtmenge dieser Daten wird von Souriau im Allgemeinen als »filmophanisch« und im Speziellen, d.h. nur das Visuelle betreffend, als »leinwandlich« bezeichnet. Entsprechend definiert Souriau einen »leinwandliche[n] Raum« und eine »filmophanische Zeit«¹³. Die »filmophanische Zeit« entspricht der physikalischen Zeit, die im Zuschauerraum vergeht.

Die zweite Perspektive, unter der sich der raumzeitliche Rahmen des allgemeinen filmischen Universums betrachten lässt, ist Souriau zufolge die diegetische. Diese bezieht sich auf Objekte und Ereignisse »in der Intelligibilität«, wie G. Cohen-Séat sagt¹⁴. Den Zusammenhang zwischen

9 Vgl. ebd., 234: »sept plans d'existence de l'univers filmique«.

10 Ebd., 234–239.

11 »données objectives« (ebd., 234).

12 »fait[s] *subjectif*[s]« (ebd., Hv.i.O.).

13 »espace filmique«; »temps filmique« (ebd., 233).

14 »dans l'intelligibilité«, comme dit G. Cohen-Séat« (ebd., 240; vgl. auch Souriau 1953 [1951], 7).

den beiden genannten Perspektiven, d.h. der filmophanischen und der diegetischen Realitätsebene, beschreibt Souriau wie folgt:

Nos deux espaces sont bien distincts l'un de l'autre. Pour ne pas les confondre, donnons-leur deux noms, sans nous occuper encore de justifier ceux-ci. Prenons-les simplement comme des étiquettes commodes. L'un, ce sera l'espace « écranique ». L'autre, si vous voulez, nous l'appellerons l'espace « diégétique » (du grec διήγησις donnant *diégèse* : récit, narration, exposé). Ainsi donc, deux espaces : 1° l'espace écranique, qu'occupent les jeux de luminosité et d'obscurité, les formes, les phénomènes qui sont là visibles ; 2° l'espace diégétique, cet espace seulement reconstitué par la pensée du spectateur (et supposé ou construit originellement par l'auteur du scénario) : celui dans lequel sont censés se passer tous les événements qu'on me présente, dans lequel les personnages me paraissent se mouvoir, dès que je comprends la scène à laquelle on me fait assister. (Ebd., Hv.i.O.)¹⁵

Bei dieser Textstelle handelt es sich um diejenige innerhalb des Aufsatzes von 1951, in der der Diegesebegriff von Souriau zum ersten Mal verwendet wird. Souriaus Tochter Anne war ihrer eigenen Aussage nach maßgeblich an der Begriffsprägung beteiligt.¹⁶ Die Herleitung des Begriffs aus dem Altgriechischen sorgt bis heute für Irritationen, zum einen, da in der

15 »Unsere beiden Räume lassen sich klar voneinander unterscheiden. Um Verwechslungen zu vermeiden, geben wir ihnen unterschiedliche Namen, ohne diese Bezeichnungen im Moment weiter zu rechtfertigen. Sie bieten sich aus pragmatischen Gründen an. Das eine ist der ›leinwandliche‹ Raum. Den anderen bezeichnen wir als ›diegetischen‹ Raum (nach *Diegese* von griechisch διήγησις: Erzählung, Darstellung). Auf diese Weise haben wir also zwei Räume: 1. den leinwandlichen Raum, der von den Spielen aus Licht und Schatten ausgefüllt wird, von den Formen und Phänomenen, die jeweils dort sichtbar sind; 2. den diegetischen Raum, den Raum, der nur durch das Denkvermögen des Zuschauers rekonstruiert werden kann (und der durch den Autor des Drehbuchs ursprünglich vorausgesetzt bzw. konstruiert wurde): denjenigen, in dem alle Ereignisse stattfinden sollen, die man mir präsentiert, und in dem sich die Figuren zu bewegen scheinen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.« (Übers.: D. Merlin.)

16 Anne Souriau behauptet in dem von ihr elf Jahre nach dem Tod ihres Vaters herausgegebenen ästhetischen Wörterbuch (vgl. Souriau/Souriau 2009 [1990]) unter dem zum Stichwort »DIÉGÈSE« (ebd., 581, Hv.i.O.), dass sie selbst den Diegesebegriff 1950 »innerhalb der Gruppe der Forscher im Bereich Ästhetik, die am Institut de Filmologie der Universität Paris tätig waren« (»dans le groupe des chercheurs en esthétique de l'Institut de Filmologie de l'Université de Paris«) erfunden habe. Allerdings weicht die in dem Lexikoneintrag von 1990 enthaltene Definition des genannten Begriffs auf entscheidende Weise von derjenigen ab, die Étienne Souriau 1951 und 1953 [1951] vorlegt, vgl. dazu Anm. 32.

Forschung unterschiedliche Auffassungen darüber bestehen, ob ›Diegesis‹ und ›Mimesis‹ als oppositionäre Begriffe aufzufassen sind, zum anderen, da umstritten ist, wie sich die Begriffe ›Diegese‹ und ›Diegesis‹ zueinander verhalten.

Genette plädiert 1983 in *Nouveau discours du récit* dafür, ›Diegese‹ und ›Diegesis‹ scharf voneinander zu unterscheiden. Im Gegensatz zu Genette, der schreibt, dass »*Diegesis* [...] mit *Diegese* [nichts] zu tun [habe]«¹⁷, stellt Anton Fuxjäger 2007 die These auf, dass die ›Diegese‹ Souriaus in einer funktionalen Abhängigkeit zur ›Diegesis‹ im platonischen Sinn stehe, welche derjenigen von Inhalt zu Form ähnele, d.h. von Vorstellungsinhalt in Bezug auf eine erzählte Welt einerseits zur Form des narrativen Diskurses andererseits (vgl. Fuxjäger 2007, 19f.). Diese These wird von Fuxjäger mit dem Hinweis begründet, dass Platon ›Diegesis‹ nicht als Gegenbegriff zu ›Mimesis‹ konzipiert habe (wie Genette behauptet), sondern als Oberbegriff mit der Bedeutung ›Erzählung‹; und dann gebe es Platon zufolge Erzählungen, die auf nachahmende Weise erzählen, und solche, die dies auf nicht-nachahmende Weise tun. Fuxjäger schließt daraus auf die folgende Relation zwischen ›Diegese‹ laut Souriau und ›Diegesis‹ gemäß Platon: Eine ›Diegese‹ (= Vorstellungsinhalt) werde durch eine ›Diegesis‹ (= in Form einer Erzählung) vermittelt, und letzteres könne auf mimetische und nicht-mimetische Art geschehen.

Sowohl Genette als auch Fuxjäger urteilen im Hinblick auf den Begriff der ›Diegesis‹ bei Platon nicht präzise genug: Von Platon wird der Begriff ›Diegesis‹ im dritten Buch der *Politeia*¹⁸ sowohl als Oberbegriff als auch als Unterbegriff verwendet. Und als Unterbegriff steht er in Opposition zu ›Mimesis‹. Es stimmt zwar, dass Platon (bzw. der von Platon als narrative

17 Genette 1998 [1994, frz. 1983], 202, Hv.i.O.; Übers.: A. Knop.

18 Vgl. Platon 1991 [ca. 370 v. Chr.], 180–265.

Figur etablierte Sokrates) »διήγησις« (»diegesis«)¹⁹ als Oberbegriff für zwei unterschiedliche Formen der Erzählung ansieht – eine nachahmende und eine nicht-nachahmende –, aber für diese beiden Formen verwendet er die Begriffe »μιμήσις« (»mimesis«)²⁰ und »ἀπλή διήγησις« (»haple diegesis«)²¹. »[H]aple diegesis« wird in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher zum einen durch den Ausdruck »einfache Erzählung«²², zum anderen durch »eigentliche[] Erzählung«²³ wiedergeben.

Für den Diegesediskurs lässt sich festhalten: Die Namensgebung, die Souriau vornimmt, basiert auf einer Analogiebildung relativ zum platonischen Begriffssystem. Diese Analogiebildung erfolgt im Hinblick auf das Kriterium der Intelligibilität: So wie die Mimesis weniger intelligibel ist als die ›reine‹ oder ›einfache‹ Diegesis, so ist die filmophanische Realität bei Souriau weniger intelligibel als die diegetische.

1.2 Diegese als Gesamtheit der filmischen Denotation (Christian Metz)

Genau an diesem Punkt, der Art der Beziehung zwischen filmophanischen und diegetischen Realitäten, kommt in der weiteren Geschichte des Diegesebegriffs eine folgenreiche Umdeutung des Souriauschen Diegesebegriffs durch Christian Metz ins Spiel. Metz behauptet in einem Aufsatz von 1980, der ein Jahr nach dem Tod von Souriau in einer Sonderausgabe der *Revue d'esthétique* publiziert wurde, dass er, obwohl er nur einen Bruchteil der Texte Souriaus kenne, ihm sehr zu Dank verpflichtet sei, insbesondere wegen eines »kleinen Geniestreich[s]«²⁴: der Erfindung des

19 Ebd., 198–203 (392d, 393b–c, 394d), 206–209 (396b, 396d).

20 Ebd., 198–209 (392d, 393c, 394c–e, 395a–c, 396b–c).

21 Ebd., 198–201 (392d, 393d), 208f. (396e).

22 Ebd., 199 (392d), 201 (393d); Übers.: F. Schleiermacher.

23 Ebd., 209 (396e); Übers.: F. Schleiermacher.

24 »petit coup de génie« (Metz 1980, 157).

Diegesebegriffs. Souriaus Postulat, dass die Diegese im Rahmen von Fiktionalisierungsvorgängen als objektiv einzuschätzen sei, nimmt Metz als Bestätigung der Hypothese, dass man die von einem Film erzählte Welt über funktionale Abhängigkeitsbeziehungen aus der filmophanischen Realität erschließen könne. Der Erforschung dieser Beziehungen widmet Metz einen Großteil seiner Texte. Leitwissenschaft ist die allgemeine Linguistik, die in den 1950er- und 1960er-Jahren in der europäischen Wissenschaftslandschaft einen epochalen Umbruch bewirkt.

Um die Objektivität der Forschungsergebnisse zu garantieren, müssen alle potentiell subjektiven Faktoren ausgeblendet werden. Daher fordert Metz, gestützt auf Cohen-Séats Unterscheidung zwischen »kinematografische[n]« und »filmische[n] Tatsache[n]«²⁵, wissenschaftliche Bemühungen auf die filmophanische Ebene zu fokussieren:

La « filmologie », sous l'influence d'Étienne Souriau, s'était déjà attachée à isoler et à circonscrire cet aspect du film qui est pour nous pertinent, et lui avait donné le nom de *filmophanie* [...] (ou niveau filmophanique), qui désigne le film fonctionnant comme objet *perçu* par des spectateurs, durant le temps de sa projection. Disons alors que c'est le film « filmophanique », et lui seul, que nous appellerons « film ». (Metz 1971, 8, Hv.i.O.)²⁶

Metz vereinigt die filmophanische und die diegetische Realität unter dem Oberbegriff des filmischen Textes zu einer universalen Größe, die über einen einzigen ontologischen Status verfügt: den der filmischen Denotation. Im Projekt der *Film-Semiologie*, das Metz ins Leben ruft, werden »Filme als

25 »*fait cinématographique*«; »*fait filmique*« (Metz 1971, 7, Hv.i.O.)

26 »Die ›Filmologie‹ hat sich unter dem Einfluss von Étienne Souriau bereits darum bemüht, denjenigen Aspekt des Films zu isolieren und abzugrenzen, der für uns sachdienlich ist, und sie hatte ihm den Namen *Filmophanie* gegeben [...] (oder filmophanische Ebene), was den Film in seiner Funktion bezeichnet, für die Zeitdauer seiner Vorführung Wahrnehmungsobjekt der Zuschauer zu sein. Sagen wir also, dass es ausschließlich der ›filmophanische‹ Film ist, den wir Film nennen.« (Übers.: D. Merlin)

Texte, als Einheiten des Diskurses [behandelt]« (Hv.i.O.)²⁷ – unabhängig davon, wo und auf welche Weise sie projiziert werden.

In dem Aufsatz von 1980, den Metz zu Ehren Souriaus verfasst, weist er darauf hin, dass das Projekt der Film-Semiologie letztlich auf den Forschungsarbeiten der französischen Filmologen der 40er- und 50er-Jahre fußt. Meiner Auffassung nach beruht diese Kontinuität, die Metz zwischen Filmologie und Film-Semiologie unterstellt, zumindest partiell auf einem Missverständnis. Metz' Ausgangshypothese, dass Filme verstanden werden, und die daran anschließende Zielsetzung, dass man verstehen müsse, warum dies so sei,²⁸ bildet tatsächlich eine Schnittmenge in dem filmologischen und dem film-semiologischen Projekt. Doch in der Methodik finden sich gravierende Unterschiede. Dies gilt zumindest für die Forschungsansätze von Metz und Souriau: Metz blendet die *ontologische Differenz* aus, die Souriau zwischen filmophanischen und diegetischen Realitäten sieht, und ebenso Souriaus Axiomatik der sieben Existenzebenen. Für Metz bildet die Diegese »im Grunde die Gesamtheit der filmischen Denotation«²⁹. Die Diegese läge demzufolge sowohl auf explizite als auch implizite Weise bereits auf Textebene vor, d.h. auch dann, wenn nicht all ihre einzelnen Komponenten im materiellen Sinn vollständig präsentiert werden.

1.3 Diegese als raumzeitliches Universum (Gérard Genette)

Der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette (1930–2018) stützt sich in den 1970er- und 1980er-Jahren auf den Diegesebegriff von Metz, nicht auf

27 »traiter les films comme des *textes*, comme des unités de discours« (ebd., 14, Hv.i.O.; Übers.: D. Merlin)

28 »*Ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris.*« (Metz 1968, 145, Hv.i.O.); »*Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß die Filme verstanden werden.*« (Ders. 1972 [frz. 1968], 197; Übers.: R. Koch)

29 Metz 1972 [frz. 1968], 137; Übers.: R. Koch. Im frz. Original: »en somme l'ensemble de la dénotation filmique« (Metz 1968, 101).

denjenigen von Souriau – auch wenn er das Gegenteil suggeriert (vgl. das unten folgende Zitat). Weder im Literaturverzeichnis von *Discours du récit* (1972) noch in demjenigen von *Nouveau discours du récit* (1983) wird Souriau erwähnt, dafür findet sich ein Hinweis auf Metz' *Essais sur la signification au cinéma* (Band 1, 1968). Genette greift auf die semiologische Vorarbeit, die von Metz geleistet wurde, zurück: Er verortet die Diegese durchweg auf der Ebene des Signifikats. Allerdings stellt er diesen Zusammenhang auf eine Weise dar, als sei bereits Souriau von einer entsprechenden Zuordnung ausgegangen:

La diégèse, au sens où Souriau a proposé ce terme en 1948, opposant l'univers diégétique comme lieu du signifié à l'univers *écranique* comme lieu du signifiant filmique, est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'action (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient [...].³⁰

Wesentliche Aussagen dieses Zitats lassen sich wie folgt reformulieren:

1. Die Diegese ist Souriau zufolge ein Universum.
2. Das diegetische Universum entspricht laut Souriau dem Ort des Signifikats, das Leinwanduniversum dagegen dem Ort des Signifikanten.
3. Die Diegese ist das Universum, in dem die Geschichte spielt.

Diese drei Postulate prägen sowohl in der literatur- als auch in der filmwissenschaftlichen Diskussion bis heute das Verständnis des Diegesebegriffs. Vergleicht man diese Postulate mit der Diegesekonzeption, die Souriau 1951

30 Genette 1983, 13 bzw. 2007 [= 1972 + 1983], 301. »Die Diegese in dem Sinne, wie Souriau diesen Ausdruck 1948 im kinematographischen Kontext eingeführt hat (das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum *Leinwanduniversum* als Ort des filmischen Signifikanten) ist eher ein ganzes *Universum* als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt [...]. (Genette 1998 [1994; frz. 1972 + 1983], 201, H.v.i.O.; Übers.: A. Knop)

formuliert, so ist die Bedeutungsverschiebung klar erkennbar: Dem ersten Postulat zufolge definiert Genette die Diegese als Universum. Bei Souriau dagegen ist der Begriff ›Universum‹ der Logik De Morgans entlehnt; und er hängt zudem mit der philosophischen Vorstellung unterschiedlicher Existenzebenen zusammen, die Souriau bereits 1943 genauer ausarbeitet.³¹ Wie zu Beginn des vorliegenden Aufsatzes dargestellt, ist Souriau zufolge die Diegese kein Universum, sondern eine der sieben Realitäten des filmischen Universums, welches sich aufgrund spezifischer Eigenschaften von anderen künstlerischen Universen unterscheiden lässt.³²

Gemäß dem zweiten Postulat ist auch die filmophanische Realität nach Genette ein Universum – was ebenfalls im Widerspruch zu dem Souriauschen System steht. Darüber hinaus korrespondiert die Abhängigkeitsbeziehung zwischen visuellen Daten auf der Leinwand und der Diegese laut Souriau nicht einer Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, etwa in der Art, wie Metz diese Beziehung im Hinblick auf konventionalisierte Prinzipien der Filmmontage zu dekodieren versucht. Metz' großes Verdienst besteht darin, die Montage ins Blickfeld der Filmtheorie gerückt zu haben, doch genau darin unterscheidet er sich wesentlich von Souriau. Letzterer misst der Montage

31 Vgl. Souriau 2009 [1943].

32 In ihrem Lexikoneintrag von 1990 definiert Étienne Souriaus Tochter Anne Diegese wie folgt: »*La diégèse est l'univers de l'œuvre, le monde posé par une œuvre d'art qui en représente une partie*« (2009 [1990], 581, Hv.i.O.); »*Die Diegese ist das Universum des Werks, die Welt, die von einem Kunstwerk gesetzt wird, das davon einen Teil repräsentiert*« (Übers.: D. Merlin, Hv.i.O.). Diese Begriffsbestimmung steht insofern im Widerspruch zu den von Étienne Souriau 1951 und 1953 [1951] selbst vorgenommenen Definitionen, als dass der Begriff des »Universums« von Letzterem in Anlehnung an De Morgan als ein »Diskursuniversum«, d.h. nicht im raumzeitlichen Sinn verstanden wird. Unter ein derartiges »Universum« fällt, wenn man als Spezialfall ein »filmisches Universum« betrachtet, als eine der von Étienne Souriau postulierten sieben Existenzebenen auch diejenige der »filmographische[n] Realität«, d.h. die Gesamtmenge an Aussagen, die sich hinsichtlich der Materialeigenschaften des Films treffen lassen. Diese spielen in dem Lexikonartikel von Anne Souriau aber keine Rolle. Letztere orientiert sich in ihrer Diegese-Definition von 1990 dagegen bereits an dem u.a. von Genette umgeprägten Begriff; sie erwähnt dessen Sprachgebrauch explizit am Ende ihres Artikels (vgl. 2009 [1990], 583).

keine entscheidende Rolle bei der Diegese-Konstruktion zu (vgl. Souriau 1951, 240).

Dem dritten Postulat zufolge ist die Diegese das Universum der erzählten Geschichte. Souriau betrachtet im Gegensatz dazu sowohl die erzählte Geschichte als auch den raumzeitlichen Rahmen der Handlung als diegetisch. Während Souriau den Begriff der Diegese zur Unterscheidung verschiedener Existenz- bzw. Realitätsebenen verwendet, dient der äquivalente Begriff Genettes zu einer Differenzierung von Handlungsrahmen und erzählter Geschichte; beides wird von ihm jedoch auf einer gemeinsamen Realitätsebene verortet.

Dank der erzähltheoretischen Schriften Gérard Genettes (1972, 1983) findet der durch Metz (1968) transformierte Diegesebegriff Eingang in die Literaturtheorie; von dort wird er schließlich in die Filmwissenschaft ›rückentlehnt‹ – u. a. durch Claudia Gorbman (1980), die die Genetteschen Subkategorien des Diegesebegriffs auf die Filmusik anwendet. ›Diegese‹ wird von Genette als das raumzeitliche Universum der erzählten Geschichte definiert, dessen spezifische Eigenschaften aus dem narrativen Diskurs deduzierbar sind – wobei Genette es ablehnt, den Gebrauch des Begriffs der ›Narration‹ auch auf filmische Darstellungsformen auszuweiten (eine Haltung, die von Metz stark kritisiert wurde, vgl. 1997, 158f.). Die Diegesekonzeption von Genette ist in dem Maße unvereinbar mit derjenigen Souriaus, wie die ontologische Differenz zwischen *filmophanischen* und *diegetischen* Realitätsebenen, zu deren Unterscheidung Souriau den Diegesebegriff eingeführt hatte, bei Genette keine Rolle mehr spielt.

Trotz aller Unterschiede weist die von Souriau entwickelte von Metz und Genette modifizierte Terminologie eine Schnittmenge auf: Die in Interaktion zwischen den im Kinosaal vermittelten Sinnesdaten und den Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen konstruierten diegetischen Realitäten werden jeweils als

objektiv betrachtet. Bei Souriau gelangen die Rezipient:innen wie auf wunderbare Weise zu einer gemeinsamen Vorstellungswelt. Alles, was in letzterer differiert, d.h. diejenigen Komponenten der fiktionalen Wirklichkeit, die als individuell abweichende Konstrukte aus der ›Diegetisierung‹³³ hervorgehen, schiebt Souriau in die sog. »spektatorielle Realität«, die er als subjektiv prädikatiert. Die Grenzen zwischen objektiver diegetischer Realität und subjektiver spektatorischer Wirklichkeit stehen bei Souriau nicht a priori fest, sie sind bei jedem Film neu auszuloten.³⁴ Dieser Befund ist Metz zu unsicher: Er versucht im Rückgriff auf Cohen-Séat, alle potentiell subjektiven Faktoren (wie z. B. die genaueren situativen Begleitumstände der Filmrezeption) bereits im Voraus zu eliminieren, indem er aus der Gesamtmenge an möglichen Filmerlebnissen nur diejenigen Eigenschaften erzählter Welten herausfiltert, die sich, auf semiologische Relationen gestützt, aus den audiovisuell vermittelten Wahrnehmungsdaten ableiten lassen.

2. Fallbeispiel: die Eingangsszene von Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET*

Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET* (SWE 1957) ist ein signifikantes Beispiel für die unüberschaubare Reihe von Spielfilmen, die insofern besonders hohe Ansprüche an die – aktive – Rezeptionsleistung des Publikums stel-

33 Britta Hartmann (2007, 55) weist darauf hin, dass Roger Odin den Neologismus »diégétisation« in *De la fiction* (2000, 18 et passim) verwendet, um die Prozesshaftigkeit entsprechender Konstruktionsvorgänge in den Fokus zu rücken; vgl. in dieser Tradition auch Wulff 2007 und Hartmann 2007, beide entwickeln jeweils Mehrebenen-Modelle der Diegese bzw. des Diegetisierens; Hartmann bringt auch den Begriff des »Diskursuniversum[s]« wieder ins Spiel (2007, 61ff.).

34 In Souriau 1953 ([1951], 203–207) findet sich konsequenterweise die Schilderung eines ersten, noch relativ bescheidenen Zuschauer:innen-Experiments.

len, als dass die Konstruktion einer vermeintlich objektiven Diegese auf visueller wie akustischer Ebene sabotiert wird. Im Folgenden soll diese These durch eine Analyse der Eingangsszene des genannten Films³⁵ genauer erläutert werden. Eine erste Annäherung an die die Rezeptionswirkung der Szene erfolgt im Rückgriff auf eine Befragung von insgesamt 37 Proband:innen aus unterschiedlichen Altersgruppen und verschiedenen sozialen Milieus (Berliner Schüler:innen, Lehrer:innen, Studierende), welche ihre ersten Seh- bzw. Hör-Eindrücke schriftlich festhalten sollten.

Die Probleme einer kohärenten Diegesebildung beginnen bereits mit der ersten Einstellung des Films: Das Dies-Irae-Zitat, das auf akustischer Ebene dem Bild einer düsteren Wolkenansammlung unterlegt ist, wird in der Regel von den Zuhörer:innen nicht als solches erkannt (es sei denn, es handelt sich um Musikwissenschaftler:innen). Von den 37 zu der Szene Befragten identifizierte niemand das Dies-Irae-Zitat, und nur eine Person vermutete, dass es sich um Latein handelte. Mir war zudem unklar, ob es sich überhaupt um ein Dies-Irae-Zitat im engeren, intertextuellen Sinn handelt, d.h. um einen Ausschnitt aus einer tradierten Dies-Irae-Vertonung. Die Musiklehrer:innen unter den Proband:innen verneinten dies. Zwar kommt an einer späteren Stelle des Films ein weiteres Dies Irae vor, dieses Mal in fast voller Länge: Dort handelt es sich um den gregorianischen Choral mit dem lateinischen Text, der Thomas von Celano zugeschrieben wird. Der Choral wird in der erzählten Geschichte von den Teilnehmer:innen einer Flagellanten-Prozession gesungen, welche versuchen, durch Selbstgeißelung die Pest zu vertreiben, die sich rasant in den dargestellten Dörfern ausbreitet. Dieser Choral ist in den Credits des Films aufgeführt – im Gegensatz zu dem Dies-Irae-Zitat in der ersten Einstellung. Die befragten Musiklehrer:innen

35 DET SJUNDE INSEGLLET, 0:00:48–0:04:43. Diese und weitere Timecode-Angaben aus dem genannten Film beziehen sich auf die Arthouse-Premium-DVD von Studiocanal (2008, DVD 1: Hauptfilm).

vermuteten durchweg, dass letzteres eine Eigenkomposition von Erik Nordgren (1913–1992) sein könnte, der sich für das musikalische Konzept des Bergman-Films verantwortlich zeichnet.

Wenn unabhängig von der Frage der genauen musikalischen Urheberschaft generell das Kontextwissen zum Dies Irae fehlt, kann eine entsprechende Semantisierung nicht in die Diegese-Konstruktion der Szene einfließen, d.h. der Apokalypse-Bezug geht verloren. Für einen Teil der Rezipient:innen gibt es jedoch in der dritten und vierten Einstellung einen weiteren Hinweis auf eine religiöse Konnotation der Szene: Die Off-Stimme zitiert aus der Offenbarung des Johannes, in welcher die apokalyptische Vorstellungswelt, die im Dies Irae anklingt, auf verbalsprachlicher Ebene erneut verdeutlicht wird. Zumindest die bibelfesten Zuhörer:innen sind nun auf einem ähnlichen Wissensstand wie die musikhistorisch Bewanderten. Im Rahmen meiner kleinen statistischen Erhebung war dies bei vier der 37 Befragten der Fall (weitere elf schätzen zumindest richtig ein, dass es sich um ein ›irgendein‹ Bibelzitat handelte).

Bleibt das Problem der zweiten Einstellung, das ich gerade übergangen habe. Dort sieht man auf visueller Ebene einen Vogel. Die Bestimmung der Vogelart entzweite die Biologielehrer:innen unter den Proband:innen: Sie zerfielen in eine Raben- und eine Adlerfraktion. Ihnen ging es primär um die Analyse des Flugbildes, weniger um den an die jeweilige Vogelart anschließbaren Symbolgehalt. Die einen waren davon überzeugt, dass es sich um einen Kolkraben handle, die größte Rabenart, die auch häufig an den schwedischen Küsten anzutreffen ist, wo der Film gedreht wurde. Die anderen dagegen behaupteten mit einiger Vehemenz, dass in der umstrittenen Einstellung ein Greifvogel zu sehen sei.



Abb. 1: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:05).

Sollte die Raben-Hypothese zutreffen, dann könnte der korrelierende Symbolgehalt darin bestehen, dass Raben in der mittelalterlichen Kunstgeschichte als Vorboten des Todes galten – u. a. deswegen, da sie sich zahlreich an Richtplätzen versammelten. Diese Deutung wird auch in einer Online-Rezension zum SIEBENTEN SIEGEL vertreten:

Der Film beginnt laut und aufrüttelnd. Zu den Klängen des *Dies Irae* sehen wir einen Raben, den Totenvogel, am wolkigen Himmel. Ein Bibelzitat aus der Apokalypse bietet das namensgebende Grundmotiv vom siebenten Siegel. Wie Strandgut an die Küste hingeworfen finden wir die Hauptfiguren des Films, den Ritter Antonius Block (Max von Sydow) und seinen Knappen Jöns (Gunnar Björnstrand), die von einem Kreuzzug in die skandinavische Heimat zurückkehren.³⁶

36 URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/siebentesiegelsk.htm> (Stand: 01.03.2019; Rezensent: Siegfried König, Filmzentrale; Publikationsdatum unklar).

Falls es sich im Gegensatz zu dieser Einschätzung doch eher um einen Greifvogel handeln sollte, z. B. einen Steinadler, wie ein Förster unter den Proband:innen fachmännisch zu urteilen glaubte, dann käme ein anderer Symbolgehalt in Betracht: In der Johannes-Offenbarung findet sich nur sieben (!) Verse nach der im SIEBENTEN SIEGEL zitierten Stelle (Offenbarung 8,1 und 8,6) der folgende Hinweis:

Und ich sah, und ich hörte, wie ein Adler mitten durch den Himmel flog und sagte mit großer Stimme: Weh, weh, weh denen, die auf Erden wohnen wegen der anderen Posaunenstöße der drei Engel, die noch blasen sollen! (Offenbarung 8,13)³⁷

Darüber hinaus erhielt ich von einer katholischen Religionslehrerin ›Nachhilfeunterricht‹ in religiöser Symbolik: Sie erklärte mir, dass in der kunsthistorischen Tradition allen vier Evangelisten jeweils ein Tiersymbol zugeordnet wird – und dass das Symbol von Johannes der Adler sei.

Bei weiteren Recherchen stieß ich schließlich auf die englischsprachige Version des Original-Drehbuchs des Films. Im folgenden Textauszug ist der entscheidende Satz durch Unterstreichung markiert:

[...] The KNIGHT returns to the beach and falls on his knees. With his eyes closed and brow furrowed, he says his morning prayers. His hands are clenched together and his lips form the words silently. His face is sad and bitter. He opens his eyes and stares directly into the morning sun which wallows up from the misty sea like some bloated, dying fish. The sky is gray and immobile, a dome of lead. A cloud hangs mute and dark over the western horizon. High up, barely visible, a seagull oats on motionless wings. Its cry is weird and restless. The KNIGHT'S large gray horse lifts its head and whinnies. Antonius Block turns around. Behind him stands a man in black. His face is very pale and he keeps his hands hidden in the wide folds of his cloak. KNIGHT: Who are you? DEATH: I am Death. [...]³⁸

37 URL: <https://www.bibleserver.com/text/LUT/Offenbarung8> (Stand: 01.03.2019; *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung*, revid. 2017. Stuttgart 2016: Deutsche Bibelgesellschaft).

38 URL: http://www.astro.puc.cl/~rparra/tools/ROCK_EDITIONS/det_sjunde_insegle.pdf (Stand: 01.03.2019. © Svensk Filmindustri 1957, S. 1.; Hv. durch D. Merlin).

Handelt es sich bei dem in der diskutierten Einstellung gezeigten Vogel also um eine Seemöwe? Das wäre eine dritte Variante. In Bezug auf diese herrscht jedoch unter den befragten Biologielehrer:innen seltene Einmütigkeit: Das komme nun wirklich nicht in Frage; eine Seemöwe könne vom Flugbild her mit Sicherheit ausgeschlossen werden.

Ein ehemaliger Kommilitone von mir brachte eine weitere Variante ins Spiel: Könnte es nicht sein, dass der besagte Vogel gar kein echter Vogel sei, sondern nur eine extra für die Dreharbeiten konstruierte Attrappe? Mein Studienfreund vermutete, dass der Film zum größten Teil im Studio gedreht wurde. Um diese These zu überprüfen, machte ich mich auf die Suche nach Berichten von den Dreharbeiten. Ich stieß auf das folgende Dokument aus dem Archiv der in Stockholm lokalisierten Ingmar-Bergman-Foundation:

Shooting began on 2 July 1956. With one or two exceptions – such as the celebrated introductory scenes filmed at Hovs hallar in Skåne (in the south of Sweden) – the entire film was shot at the Råsunda Film Studios. Cinematographer Gunnar Fischer recalls that shooting the introduction scene caused a number of problems: simply carrying a 100 kg camera down to the pebble beach was a feat in itself. Given the technological restraints, it is hardly surprising that so many films at that time were shot in the studio.³⁹

Den Erinnerungen des Kamermanns zufolge ist die hier analysierte Szene eine der wenigen Teile des Films, die nicht im Studio gedreht wurden. War also doch ein realer Vogel aufgenommen worden: ein Kolkrabe, ein Steinadler oder eine Seemöwe? Ich versuchte, dem Hinweis auf den Drehort nachzugehen und schaute mir die Klippen von Hovs Hallar im Internet an. Auf einer Touristenseite zur schwedischen Südprowinz Schonen fand ich einen Werbetext, der darauf aufmerksam macht, dass das Gebiet um Hovs Hallar ein günstiger Beobachtungsstandort für ornithologische Studien sei:

39 URL: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal>
(Stand: 01.03.2019; Hv. durch D. Merlin).

Hov halls is a great venue for sea bird watching, especially on the vantage points towards Laholm Bay, providing a view over Laholmsbukten (Laholm Bay). On windy days, the wind-driven Atlantic Birds auks, shearwaters, skuas, storm petrel, kittiwakes, fulmars and gannets can be observed here. At one point in 2001, even an albatross was spotted under such weather conditions [...].⁴⁰

Ist damit das Rätsel des Vogels gelöst? Handelt es sich um einen »shearwater«, d.h. einen Sturmtaucher aus der Gattung der Sturmvögel? Natürlich stellt sich auch die Frage, inwiefern die Aufklärung des Vogel-Problems für den Prozess der Diegetisierung überhaupt relevant ist. Laut Souriau erstrecken sich meine Hintergrundrecherchen auf den Bereich der »profilmischen Realität«, d. h. in denjenigen Bereich des »filmischen Universums«, der die Entstehungsgeschichte des Films betrifft. Mit der von den Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen konstruierten diegetischen Realität ist dieser Bereich nicht zwangsläufig deckungsgleich, worauf Souriau zurecht hingewiesen hat. Andererseits kann das Wissen um die Beschaffenheit der profilmischen Realität auch die Konstruktion der Diegese beeinflussen: Im Fall der diskutierten Vogel-Einstellung werden, zumindest bei einem Teil der Rezipitent:innen, jeweils unterschiedliche symbolische Kontexte aktiviert.

Im vorliegenden Beispiel bleibt letztlich offen, ob der an exponierter Stelle des Films gezeigte Vogel ein Kolkrabe, ein Steinadler, eine Sturmmöwe oder ein Sturmtaucher ist – oder sich einer weiteren Spezies zuordnen lässt. Und auch die Vermutung des ehemaligen Studienkollegen, dass evtl. eine Attrappe verwendet wurde, ist nicht mit hundertprozentiger Sicherheit falsifizierbar: Die entsprechende Einstellung könnte nachträglich im Studio gedreht sein, z. B. vor einer Rückprojektion des Himmels von Hovs Hallar. Lässt sich die filmische Diegese nun als die Schnittmenge all dieser unsicheren profilmischen Hypothesen verstehen, d. h. besteht die einzige intersubjektive

40 URL: <https://visitskane.com/sv/node/142> (Stand: 01.03.2019).

Tatsache daran, dass in der zweiten Einstellung des Films eben irgendein Vogel zu sehen ist?

Wenn dem so wäre, dann wären diejenigen unter den Hypothesen, die von einem symbolischen Gehalt ausgehen (Todesvogel od. Johannes-Emblem) lediglich subjektive Spekulationen. Sie wären in der Souriauschen Terminologie unterschiedlichen spektatoriellen Realitäten zuzurechnen und damit für die Konstituierung der Diegese irrelevant. Gehen dadurch aber nicht wichtige Deutungsspielräume verloren?

Gesetzt, es würde Sinn ergeben, die potentiell vorliegenden symbolischen Verweisstrukturen bei der Analyse der Verstehensprozesse, die in der Szene zum Tragen kommen, zu vernachlässigen, selbst dann birgt die Vogel-Einstellung im Hinblick auf den mit dem Diegesebegriff verbundenen Objektivitätsanspruch ein Problem – genauso wie auf akustischer Ebene das kurze Anklingen des Dies-Irae und die Off-Stimme, welche eine kurze Passage aus der Johannes-Offenbarung zitiert. Denn es ist keineswegs a priori bestimmbar, welchen Realitätstatus die Zuschauer:innen bzw. Zuhörer:innen dem auf filmophanischer Ebene zweifellos wahrnehmbaren Vogel zuordnen, und dasselbe gilt auch für das Dies-Irae- sowie das Offenbarungszitat. Ist der Vogel notwendigerweise ein Teil der Realität der erzählten Geschichte, in der morgens am Strand der Ritter Antonius Block (Max von Sydow), der gerade von einem Kreuzzug zurückgekehrt ist, mit dem Tod (Bengt Ekerot) Schach spielt? Auf der Ebene der filmischen Montage gibt es dafür Pro- und Kontra-Argumente.

Ein Pro-Argument wäre, dass – in Analogie zur lebensweltlichen Erfahrung – eben gut vorstellbar ist, dass sich an einer Steilküste Vögel beobachten lassen. Andererseits gibt es keine zwingende logische Verknüpfung zwischen derjenigen Einstellung, in welcher der Vogel zu sehen ist, und derjenigen, in der kurze Zeit später der Ritter auftaucht. Zwischen den beiden Einstellungen

finden sich zwei Landschaftstotalen, ein Blick auf die Felsküste und ein weiterer auf die beiden Pferde am Kieselstrand. In den beiden Landschaftseinstellungen ist kein Vogel zu sehen, und es sind auch keine Vogelgeräusche wahrnehmbar, die die Anwesenheit eines Vogels indizieren würden. Stattdessen hört man die Off-Stimme, die aus der Offenbarung zitiert (wenn ich mich nicht irre, ist diese Stimme bereits die Stimme der später auftretenden Todes-Figur). Die Off-Stimme gibt den Bibel-Text fast wörtlich wieder, d. h. es wird darauf hingewiesen, dass, nachdem »das Lamm das siebente Siegel brach, [...] im Himmel eine Stille [entstand], die erst nach einer halben Stunde endete« (Offenbarung 8.1).



Abb. 2: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:10).



Abb. 3: DET SJUNDE INSEGLET (0:01:25).

Die Vogel-Einstellung wirkt wie eine direkte Vorwegnahme dieses verbalsprachlichen Kommentars, denn nach dem kurzen, aber ungewöhnlich lauten Erklängen des Dies-Irae unter der ersten Einstellung, auf der nur Wolken zu sehen sind, wird im Bild in die Vogel-Einstellung überblendet. Im selben Moment wird auf akustischer Ebene das Dies-Irae ausgefadet und es tritt für einen kurzen Moment Stille ein. Dann wird unvermittelt auf die erste Landschaftstotale geschnitten; der Vogel ist verschwunden, und im Ton setzen das Geräusch des Wellenrauschens und der Off-Kommentar ein.

Das Dies-Irae-Zitat und die anschließende Stille sind also eng mit der Vogel-Einstellung verzahnt. Danach erfolgt sowohl im Bild als auch im Ton ein plötzlicher Umbruch, und erst jetzt sind wir in der Szenerie der erzählten Geschichte (nur das Stichwort der »Stille« im Off-Kommentar unter der ersten Landschaftstotalen stellt eine Verbindung zu den beiden

vorausliegenden Einstellungen dar). Der Vogel wirkt durch dieses Montage-Verfahren der erzählten Welt merkwürdig entrückt.

Gehört er nun zur selben Realitätsebene wie derjenigen, in der die im weiteren Fortgang der Szene erzählte Geschichte lokalisiert ist – oder ist der Vogel, ähnlich wie evtl. auch das Dies Irae und die Off-Stimme, einer anderen ontologischen Ebene zuzordnen, z. B. einer religiösen Sphäre, die durch das Bibelzitat evoziert wird? Oder, um eine weitere Möglichkeit ins Spiel zu bringen: Entstammen die genannten Phänomene der Phantasiewelt des Ritters, der sich gerade in einem Zustand zwischen Schlaf und Aufwachen befindet? Mit anderen Worten: Sind der Vogel, das Dies Irae und die Off-Stimme, mit Genette und Gorbman gesprochen, diegetisch, extradiegetisch oder metadiegetisch?

Wenn man sich darauf festlegt, dass alle drei Phänomene extradiegetisch sind, dann gelangt man spätestens dann in Erklärungsnot, wenn der personifizierte Tod auftaucht. Dieser ist explizit Teil der erzählten Geschichte. Aber ist er deswegen auch diegetisch? Oder metadiegetisch? Oder extradiegetisch?

Diegetisch wäre er dann, wenn er in der filmischen Erzählung wie alle anderen dargestellten Figuren behandelt würde. Dies ist jedoch nicht der Fall: Jöns, der Knappe des Ritters (Gunnar Björnstrand) bekommt in der Eingangsszene vom Auftreten des Todes nichts mit. Der Tod erscheint und verschwindet hier wie in anderen Szenen vollkommen unvermittelt, und er tritt fast ausnahmslos nur in Interaktion mit dem Ritter auf. Die einzige weitere Figur, die dazu in der Lage ist, den Tod wahrzunehmen, ist der Gaukler Jof (Nils Poppe), der noch weitere religiöse Visionen hat, dem jedoch niemand sonst Glauben schenkt.

Metadiegetisch wäre der Tod dann, wenn er sich eindeutig der Phantasiewelt des Ritters zuordnen ließe. Dazu greift er jedoch erkennbar stark in den Verlauf der erzählten Geschichte ein; und seine audiovisuelle Repräsentation

erfolgt in einem quasi naturalistischen Darstellungsmodus. Dass der Tod extradiegetisch wäre, z. B. eine Art Erzählerkommentar aus einer nicht weiter identifizierbaren religiösen Sphäre, ist daher ebenfalls unwahrscheinlich.



Abb. 4/5: DET SJUNDE INSEGLET (0:03:21/0:03:29).



Abb. 6/7: DET SJUNDE INSEGLET (0:03:51/0:04:31).

Wenn man den Status des Todes nun eher als diegetisch denn als extra- oder metadiegetisch betrachtet, dann stellt sich sofort die Frage, warum dann eigentlich – in diesem Film, in dieser erzählten Geschichte – der anfangs

gezeigte Vogel, das mit jenem verknüpfte Dies Irae oder auch das nachfolgende Bibel-Zitat extra- oder metadiegetisch sein sollen.

Die Auswertung der an die Proband:innen verteilten Evaluationsbögen ergab hinsichtlich dieser Fragen ein widersprüchliches Bild: Letztlich hängt es von subjektiven Einschätzungen ab, welche visuellen und welche akustischen Phänomene als Teil der erzählten Realität begriffen werden und welche Eigenschaften letztere dann konkret aufweist.⁴¹ Die Objektivität der Diegese kann also nicht auf generalisierende Weise a priori unterstellt werden, ohne dass die singulären Wahrnehmungserfahrungen der Rezipient:innen ernst genommen werden. A posteriori lassen sich dann immer noch Schnittmengen identifizieren.

Daher ist fraglich, ob der Diegesebegriff überhaupt zur adäquaten Deskription narrativer Konstrukte geeignet ist. Der durch diesen Begriff üblicherweise implizierte Objektivitätsanspruch trägt immer noch die Spuren der platonischen Philosophie, die im Zuge der Begriffsprägung durch Étienne und Anne Souriau konstitutiv waren – einer Philosophie, die jenseits der Sinnesrealität eine Ideenwelt postuliert, welche die Insignien des absolut Wahren und damit ohne Einschränkung Allgemeinverbindlichen trägt. Dieser Objektivitätsanspruch erweist sich im Hinblick auf die Analyse von Filmen wie *DET SJUNDE INSEGLET* als unproduktiv, und dies gilt ebenfalls für die quasi aristotelische Transformation des Diegesebegriffs durch Metz und Genette, in der sich das Objektivitätsdogma fortschreibt. Wäre es nicht angemessener,

41 Thomas Köbner entscheidet sich in seinem inspirierenden Buch über die Filme Ingmar Bergmans (vgl. 2009) dafür, den genauen Realitätsstatus der hier diskutierten Szene angesichts der artifiziellen Beleuchtungssituation bewusst offen zu lassen: »In einer fast surrealen Komposition fällt das Licht waagrecht von rechts und links auf die Gesichter [von Bengt Ekerot und Max von Sydow als Tod und Ritter] und die Schachfiguren. Dieses seltsame Helldunkel, das keiner natürlichen Verteilung von Helligkeit gleicht, verleiht der Szene, zudem vor dem düsteren Wolkenhimmel, die unheimliche Atmosphäre, die einer Begegnung zwischen Diesseits und Jenseits eignet – eine Atmosphäre, die zum Teil durch den witzigen Dialog aufgehoben wird.« (Köbner 2009, 59)

nicht mehr von EINER diegetischen Realität, sondern von individuell konstruierten erzählten Welten zu sprechen, und dann die Rezipient:innen frei entscheiden – und kontrovers diskutieren – zu lassen, welche Elemente der filmisch erzeugten Wahrnehmungseindrücke wie eng mit der erzählten Handlung verwoben sind?

Eine kleine Anekdote aus der Perspektive des Kameramanns Gunnar Fischer, der die hier erörterte Schlüsselszene gedreht hat, bringt diese Problematik wie folgt auf den Punkt:

On the subject of the lighting for the most famous of all the scenes in the film, in which the knight plays chess with Death, Fischer remarked: »You can see that each of them has a 2 kg lamp behind him, illuminating his profile. People said to me that that has to mean that there are two suns. ›Yes. That’s quite right,‹ I said. But if you can accept Death sitting playing a game of chess, then you can also accept two suns [...]«. ⁴²



Abb. 8: Am Set von DET SJUNDE INSEGLET, Hovs Hallar, 1956. ⁴³

42 URL: <http://www.ingmarbergman.se/en/production/seventh-seal> (Stand: 01.03.19; Website der Ingmar Bergman Foundation, Stockholm).

43 Screenshot aus BERGMAN ISLAND (Schweden 2004, Marie Nyrreröd), 0:28:05. DVD 2 der Arthouse-Premium-Edition von Studiocanal (2008).

Literatur

- Bergman, Ingmar (2011 [schwed. 1987]) *Laterna Magica. Mein Leben*. Übers.: Hans-Joachim Maass. Berlin: Alexander.
- Deutsche Kinemathek (ed.) (2011) *Ingmar Bergman. Essays, Daten, Dokumente*. Mit einem Vorwort und fünf einführenden Essays von Marion Löhndorf. Berlin: Bertz + Fischer.
- Fuxjäger, Anton (2007) Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 17–37. URL: https://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Genette, Gérard (1972) Discours du récit. In: *Figures III*. Paris: Seuil. S. 65–282.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1998 [frz. 1972 + 1983]) *Die Erzählung*. 2. Auflage. Übers.: Andreas Knop. München: Fink (UTB).
- Gorbman, Claudia (1976) Teaching the Soundtrack. In: *Quarterly Review of Film Studies* 1, 4, S. 446–452.
- Hartmann, Britta (2007) Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 54–69. URL: http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Britta-Hartmann_Diegetisieren-Diegese-Diskursuniversum.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Kessler, Frank (1997) Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *montage AV* 6, 2. Marburg: Schüren. S. 132–139. URL: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_132-139_Kessler_Vokabular_Filmologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Kessler, Frank (2007) Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 10–16. URL: http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Frank-Kessler_Von-der-Filmologie-zur-Narratologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Köbner, Thomas (2009) *Ingmar Bergman. Eine Wanderung durch das Werk*. Film-Konzepte Sonderband. München: text + kritik.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Band 1. Paris: Klincksieck. (= Collection d'esthétique, Band 3.)
- Metz, Christian (1971) *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse.
- Metz, Christian (1972 [frz. 1968]) *Semiologie des Films*. Übers.: Renate Koch. München: Fink.

- Metz, Christian (1980) Sur un profil d'Étienne Souriau. In: *L'art instaurateur* (Sonderausgabe zu Étienne Souriau). *Revue d'esthétique* 3, 4. Paris: Union générale d'Éditions. S. 143–160. (Engl. 1984: A profile of Étienne Souriau. In: *On Film* 12. Santa Barbara, California. S. 5-8.)
- Metz, Christian (1997 [frz. 1991]) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Übers.: Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck Université.
- Platon (1991) *Politeia. Sämtliche Werke V. Griechisch und Deutsch*. Hrsg. von Karlheinz Hülsler. Übers.: Friedrich Schleiermacher, Franz Sisemihl et al. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel.
- Souriau, Anne (2009 [1990]) Diegese. In: Souriau/Souriau (ed.) (2009 [1990]) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France. S. 581–583.
- Souriau, Anne/Souriau, Étienne (ed.) (2009 [1990]) *Vocabulaire d'esthétique*. 3. Reprint der 2. Auflage. 1. Auflage: 1990. Paris: Presses Universitaires de France.
- Souriau, Étienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7–8. Paris: Presses Universitaires de France. S. 231–240. (Dt. vgl. Souriau 1997.)
- Souriau, Étienne (ed.) (1953 [1951]) *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion. (Laut Vorwort fertiggestellt am 01.03.1951, publiziert erst 1953.)
- Souriau, Étienne (1997 [frz. 1951]) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Übers.: Frank Kessler. In: *montage AV* 6, 2. Marburg: Schüren. S. 140–157. URL: https://www.montage-av.de/pdf/1997_6_2_MontageAV/montage_AV_6_2_1997_140-157_Souriau_Filmologie.pdf (Stand: 01.03.2019).
- Souriau, Étienne (2009 [1943]) *Les différentes modes d'existence*. Suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Neu hrsg. von Isabelle Stengers und Bruno Latour. Paris: Presses Universitaires de France.
- Wulff, Hans Jürgen (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen. Zwei Anmerkungen. In: *montage AV* 16, 2. Marburg: Schüren. S. 39–51. URL: https://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Hans-J-Wulff_Schichtenbau-und-Prozesshaftigkeit-des-Diegetischen.pdf (Stand: 01.03.2019).

Filme

AUF DER SUCHE NACH INGMAR BERGMAN (Deutschland 2018, Margarethe von Trotta). Dokumentarfilm. Leipzig: Weltkino (Universum Film GmbH).

BERGMAN ISLAND. INGMAR BERGMAN ON FAARÖ ISLAND. CINEMA AND LIFE (Schweden 2004, Marie Nyreröd). TV-Dokumentation. Teil des Bonusmaterials der Arthouse-Premium-Edition von Studiocanal (2008), s.u. (DVD 2).

DET SJUNDE INSEGLET (DAS SIEBENTE SIEGEL, Schweden 1957, Ingmar Bergman). Arthouse Premium. Berlin: Studiocanal, 2008. DVD 1: Hauptfilm, DVD 2: Bonusmaterial.

Empfohlene Zitierweise

Merlin, Dieter: Deontologisierung des Diegesebegriffs – am Beispiel einer Szene aus Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 139–170, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p139-170.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.