
Allyfying Leibniz

Einige Aspekte von Kompossibilität und Diegese in filmischen Texten

Ludger Kaczmarek

*Omne possibile exigit existere.*¹
Fictional worlds are not possible.
(Ronen 1994, 51)

In einem einfachen, abstrakten, mengentheoretischen Verständnis kann man eine ‚mögliche Welt‘ als eine Menge auffassen, die nicht leer ist. In der logischen Analyse von Bedingungen und Abhängigkeiten in intentionalen Kontexten versteht man darunter ein Analogon zu einem Inventar hypothetischer Annahmen über vorstellbare Zustände von Dingen; und in der Theorie der kontrafaktischen Bedingungssätze werden mögliche Welten als Entitäten begriffen, die jene letztlich unendlich vielen Arten umfassen, wie die Dinge hätten anders sein können, als sie es tatsächlich hier und jetzt sind. Es gibt, sagen Logiker wie David K. Lewis (1986), eine Vielzahl, ein Universum, gar ein Pluriversum von Welten, aber nur eine dieser Welten ist aktuell und wirklich. Eine Aussage p ist nur dann mit Notwendigkeit wahr, wenn p in jeder möglichen Welt wahr ist – ansonsten ist p möglich oder kontingent, d.h. zufällig.² Doch neben Notwendigkeit und Möglichkeit, den sogenann-

- 1 «Alles Mögliche strebt nach Existenz» – G. W. Leibniz, *De veritatibus primis*. In: Leibniz 1965, 176.
- 2 Die Unterscheidung – ‚N‘ stehe für ‚notwendig‘ – zwischen den Charakterisierungen einer Aussage p als ‚möglich‘ ($\sim N \sim p$) oder als ‚kontingent‘ im Sinne von ‚zufällig‘ ($\sim N(p \vee \sim p)$) ist in der Reihung von ‚notwendig‘ (N) – ‚möglich‘ ($\sim N \sim$) – kontingent ($\sim N$) – unmöglich (N \sim) eigentlich nur noch historisch. Sie wird nachkantisch von vielen Logikern und Philosophen nicht mehr benutzt und auf die Dreiergruppe ‚notwendig – möglich – unmöglich‘ eingeschränkt. Trotzdem kann man der älteren Gliederung Sinn abgewinnen.

ten alethischen Modalitäten, die ihrerseits logisch, analytisch, metaphysisch oder nomologisch gedeutet werden können, gibt es noch andere, nicht-alethische Modalitäten, die für die Charakterisierung möglicher Welten eine Rolle spielen: die deontischen, die Handlungen etwa hinsichtlich ihrer moralischen Verpflichtung oder legalen Erlaubtheit betreffen; die epistemischen, die das betreffen, was man weiß; die doxastischen, die darauf gehen, was man annimmt; und die konnativen, die das Begehren und die Wünsche zum Gegenstand haben. In der auch im Deutschen etablierten englischen Terminologie hat sich dafür die Rede von den *K*(nowledge)-, *W*(ish)-, *O*(bligation)- und *I*(ntention)-*Worlds* eingebürgert.

Zahlreiche logisch motivierte Arbeiten zur Theorie möglicher Welten, seien diese in so verschiedenen Fachgebieten wie der Logischen Semantik, Handlungstheorie, Fiktionstheorie, philosophischen Kosmologie, Religionswissenschaft, Naturwissenschaft oder Historiographie zu verorten und seien ihre Ansätze je nach der Bestimmung der ontologischen Bewertung ihrer Modelle als – um nur einige zu nennen – modaler Realismus, moderater Realismus, Aktualismus, Antirealismus, kultureller Konstruktivismus oder Fiktionalismus terminologisch zu unterscheiden, nennen als Urvater ihres Anliegens den deutschen Universalgelehrten und Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz, allerdings meist nur in der Form von bloßen Lippenbekenntnissen. Leibniz selbst versteht unter ‚Welt‘ (*monde*) «die ganze Folge und Ansammlung aller bestehenden Dinge». Es gibt für ihn nur eine aktuelle Welt; mögliche Welten beschreiben nicht-aktualisierte Alternativen, wie man die Dinge in der Welt unterschiedlich anordnen kann.³ Alles ist mit allem verknüpft, wie in einem Ozean der Kohärenz.⁴

3 «Ich nenne *Welt* die ganze Folge und Ansammlung aller bestehenden Dinge, damit man nicht sage, daß verschiedene Welten zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten bestehen könnten; denn diese müßten alle zusammen für eine Welt oder, wenn man will, für ein Universum gelten. Und wenn man auch alle Zeiten und alle Orte anfüllte, so bleibt es doch allemal wahr, daß man sie auf unendlich verschiedene Arten hätte anfüllen können, und daß es unendlich viele mögliche Welten gibt [qu’il y a une infinité de mondes possibles], von denen Gott die beste gewählt haben muß, da er nichts tut, ohne der höchsten Vernunft gemäß zu handeln» (Leibniz 1996 [*Theod.*], I, § 8). Zum Begriff *monde* vgl. auch Charles/Souriau (2004).

4 «Denn man muß beachten, daß in jeder der möglichen Welten alles eng miteinander verknüpft ist: das Universum, welches es auch sein mag, ist völlig aus einem Stück, wie ein Ozean. Die geringste Bewegung erstreckt hier ihre Wirkung bis auf die weiteste Entfernung, wenn auch diese Wirkung im Verhältnis zur Entfernung immer weniger spürbar wird [...]» (Leibniz 1996 [*Theod.*], I, § 9). Man fühlt sich bei dieser Beschreibung wohl nicht zufällig an die Grundsituation in Andrej Tarkovskijs *SOLJARIS* (UdSSR 1972) erinnert.

Leibniz beschreibt in seiner *Theodizee* von 1710 (1996, III, §§ 413–417) ein Universum möglicher Welten, um anhand der Unterscheidung von Möglichkeit und Aktualität metaphysische Fragen der menschlichen Willensfreiheit, des göttlichen Vorherwissens (*préscience*) und der Vorhersehung (*providence*) zu diskutieren. Dazu bedient er sich eines Traums als szenisch dramatisierter Rahmenerzählung. In ihm durchschreitet Théodore, der ‹Zuschauer›, mit der Göttin Pallas, der ‹Regisseurin›, die Zimmerfluchten des Palasts der Lose des Lebens (*palais des destinées*)⁵ und kann in jedem Zimmer, das beim Eintreten zu einer eigenen Welt (*monde*), ja zu einem Universum wird,⁶ die Geschichte dieser Welt im Buch ihrer Schicksale (*livre de ses destinées*) lesen. Drei solche Zimmer werden betreten. Théodore sieht in den einzelnen Räumen drei ihm von der Göttin ‹wie in einer Theatervorstellung› («comme d’un coup d’œil, et comme dans une représentation de théâtre») präsentierte mögliche Verlaufsversionen des Lebens von Sextus, der ‹Helden›-Figur dieser szenischen Repräsentationen.⁷ Alle drei biografischen dynamischen Tableau-Szenarien, die ‹ähnliche Sextusse› (*des Sextus approchants*) zeigen, haben die gleiche Ausgangssituation, nehmen dann aber unterschiedliche, im Präsens geschilderte Verläufe und enden auch verschieden. Doch nur eine Welt ist die aktuelle, wirkliche Lebenswelt (*le vrai monde actuel*) des wirklichen, ‹historischen› Sextus – sie ist zugleich die beste von allen möglichen und nimmt das oberste Zimmer des als Pyramide zu denkenden Gebäudes ein. Nach unten setzt sich diese Pyramide ins Unendliche fort.

- 5 «Er enthält Darstellungen [représentations] nicht allein dessen, was wirklich geschieht, sondern auch alles dessen, was möglich ist. Jupiter hat diese vor Beginn der bestehenden Welt durchgesehen, hat alle die möglichen Welten überdacht [a digéré les possibilités en mondes] und die beste von allen erwählt» (Leibniz 1996 [*Theod.*], III, § 414).
- 6 «Darauf führte die Göttin den Theodorus in eines der Gemächer. Als er es betreten hatte, war es kein Gemach [un appartement] mehr, sondern eine Welt [un monde]» (Leibniz 1996 [*Theod.*], III, § 415).
- 7 Sextus Tarquinius war, wie Livius berichtet, der Sohn des letzten römischen Königs. Er verging sich an der tugendhaften Lucretia, der Frau des befreundeten Collatinus, die daraufhin aus Scham aus dem Leben schied. Als die Untat ruchbar wurde, führte eine Revolte zur Abschaffung des Königtums und zur Gründung der römischen Republik – für Leibniz ein guter Beleg dafür, warum die Unhold-Version der möglichen Sextus-Biografien, mit der das ‹Übel› in der Welt ist, trotzdem die beste der möglichen Welten ist. Inwieweit Leibniz die Sagenhaftigkeit des am griechischen Roman der Antike ausgerichteten Stoffes bekannt war und ob er sie augenzwinkernd für seine Zwecke ausgeschlachtet hat, sei dahingestellt.

Es ist erhellend, Leibniz' Regie der Weltenpyramide genauer zu betrachten und die Weltenszenarien einmal nebeneinander zu stellen:

1. «Auf Geheiß der Pallas zeigte sich ihm Dodona mit dem Tempel des Jupiter und dem gerade herausgetretenen Sextus. Man hörte ihn sagen, er werde dem Gott gehorchen. Und schon erblickte man ihn in einer Stadt, die, Korinth ähnlich, zwischen zwei Meeren liegt. Dort kauft er einen kleinen Garten; bei seiner Bearbeitung findet er einen Schatz; er wird ein reicher, beliebter, angesehener Mann und stirbt in hohem Alter, von der ganzen Stadt geliebt» (Leibniz 1996 [*Theod.*], III, § 415).
2. «Dann begab man sich in ein zweites Gemach, und dort zeigte sich eine andere Welt, ein anderes Buch, ein anderer Sextus [*et voilà un autre monde, un autre livre, un autre Sextus*], der, aus dem Tempel kommend und entschlossen, Jupiter zu gehorchen, nach Thrakien geht. Dort heiratet er die Tochter des Königs, der keine anderen Kinder hat, und wird dessen Nachfolger. Er wird von seinen Untertanen sehr verehrt» (ibid.).
3. Die dritte Repräsentation zeigt nun die aktuelle Welt, in der Sextus – durch den Gott Jupiter – «aus der Region der Möglichkeiten in die Region der wirklichen Wesen» überführt worden ist: «Hier nun ist Sextus, wie er ist und wie er wirklich sein wird. Er verläßt voll Zorn den Tempel, er mißachtet den Rat der Götter. Dort siehst du ihn nach Rom gehen, alles in Verwirrung stürzend, das Weib seines Freundes schändend. Hier erscheint er mit seinem Vater, vertrieben, geschlagen, unglücklich» (ibid., § 416).

Philosophen und Logiker machen sich verständlicherweise Gedanken über die möglichen Arten, wie Autoren, Zuschauer und auch Figuren in den unterschiedlichen Welten Zugang zu den anderen möglichen Welten erlangen können bzw. wie diese Welten untereinander erreichbar sind, doch genauso naheliegend ist es auch, dass sich Erzählforscher für solche *accessibility relations* in derartigen narrativ aufbereiteten Systemen interessieren.

In den letzten Jahren hat, wenn auch zaghaft, die sogenannte *Possible Worlds Theory* (oder auch: *Possible Worlds Semantics*; im Folgenden: PWT oder PWS) Eingang in die deutschsprachige filmwissenschaftliche Fiktionalitäts- und Narrativikforschung gefunden. Michel Colin (1992) hat in seiner mengentheoretisch bzw. klassenlogisch argumentierenden Auseinandersetzung mit einem frühen, linguistisch-semiotisch geprägten Aufsatz des französischen Filmwissenschaftlers Dominique Chateau (1976) den Mögliche-Welten-Ansatz in seiner einflussreichen

modallogischen Ausdeutung durch den Logiker Saul A. Kripke mit dem filmästhetischen Begriff der *diégèse*⁸ in der filmologischen Tradition von Anne und Etienne Souriau (vgl. 2004) zusammengebracht und an einigen filmischen Beispielen⁹ auf seine Kompatibilität mit der ›Großen Syntagmatik‹ von Metz hin untersucht. Diegese und mögliche Welten kann man nach Colin begrifflich nur zusammenbringen, wenn man die Diegese als *partielles* und zugleich *dynamisches* Modell auffasst, denn das diegetische Wissen ist – und bleibt – per definitionem immer ein ergänzungspflichtiges Teilwissen.¹⁰ Die Diegese operiert auf den Verlaufsformen von Zeitgestalten, die immer nur in Teilmodellen beschrieben werden können und über die Schnittmengenrelation einen informatorischen Zugewinn mittels sogenannter Produktionsregeln erreichen. Mögliche Welten eignen sich dagegen nach Colin nur für eine Analyse *ex post*, weil sie auf definierten Mengen operieren.

Zwei jüngere Spezialstudien versuchen, die von literaturtheoretisch ausgerichteten Autoren wie Gutenberg (2000) insbesondere auch technisch weiterentwickelte Sicht der PWT/PWS als ein – im Gegensatz zur leibnizisch inspirierten, mathematisierbaren ›basislosen Pyramidensicht‹ – plotbasiertes narratologisches *Satellitenmodell* als Beschreibungsmodell für konkrete Einzelfallanalysen zu nutzen. So widmet sich Laass (2006) dem Problem des ›unzuverlässigen Erzählers‹ am Beispiel der komplexen, den Zuschauer verwirrenden Bildwelten von MULHOLLAND DR. (F/USA 2001, David Lynch), und Orth (2006) nimmt sich unter einer ähnlichen Fragestellung der ›Geisterwelten‹ in THE SIXTH SENSE (USA 1999, M. Night Shyamalan) und THE OTHERS (E/F/USA 2001, Alejandro Amenábar) an.

Schon 1984 hat Scholz recht eindringlich darauf hingewiesen, dass eine strenge modallogische Deutung¹¹ der PWT – mögliche Welten

8 Unter *Diegese* versteht Chateau (1976, 215) eine durch verschiedene Postulate vorderstrukturierte Welt oder eine Menge von Welten, die durch Postulate vermittelt für einander wechselseitig zugänglich sind.

9 Colins Material umfasst in dem einschlägigen Kapitel unter anderem das modallogisch häufig diskutierte Problem der Denotation (rigid designation) von Eigennamen (der Name *Cléopâtre* in LES CARABINIERS, F/I 1963, Jean-Luc Godard), die Anfangssequenz von TOUCH OF EVIL (IM ZEICHEN DES BÖSEN, USA 1958, Orson Welles), die Telefonszene im Bahnhof aus NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE, USA 1959, Alfred Hitchcock), Aspekte der Montagetechnik im ersten Teil des vierteiligen Dokumentarfilms NOUS AVONS TANT AIMÉ LA RÉVOLUTION (WIEDERSEHEN MIT DER REVOLUTION, F 1986, Steven de Winter & Daniel Cohn-Bendit) sowie ein TV-Interview mit der Pop-Sängerin Tina Turner.

10 Gegen eine Gleichsetzung von *Diegese* (nach Souriau) und *möglicher Welt* spricht sich auch Kessler aus; vgl. 1997, 137, Anm. 9.

11 Umfassende Einführungen in die philosophischen Implikationen der modallogi-

sind im Gegensatz zu fiktiven ontologisch maximal, konsistent, hinsichtlich der logischen Folgebeziehung abgeschlossen und in Bezug auf die Denotationsrelation nicht gekappt – für eine Theorie der Fiktionalität ungeeignet ist und dass es besser wäre, die modallogische PWT von einer Theorie fiktionaler Welten (FWT) getrennt zu halten. Einige Literaturtheoretiker, die wie der Logiker Scholz mit der auf Exemplifikation von ‚Versionen‘ von Welt ausgerichteten Fiktions- theorie Goodmans sympathisieren, sind ihm darin gefolgt.¹² Führende Theoretiker/innen¹³ der PWT tragen einem solchen Herangehen zwar dahingehend Rechnung, dass sie in ihren Theorieentwürfen die Besonderheiten der Anwendung von modallogischen Modellen auf Probleme fiktionaler Texte betonen, jedoch verwenden sie – auch im Deutschen¹⁴ – weiterhin die Bezeichnung PWT bzw. PWS, offenbar in der Annahme, dem geneigten Leser werde die Eigenständigkeit der speziell angepassten und durch Kunstgriffe wie die technische Verwendung der Modallogik auf fiktionale Kontexte geadelten Theorienutzung schon noch aufscheinen. Dazu wird die Theorie um technische Kunstgriffe wie etwa das Herstellen von Authentizität (*authentication* bei Doležel oder *authentification* bei Ryan), den Akt der Rezentrierung (*recentering*) und das Aufheben von Weltkontexten (*voiding*) erweitert, oder es wird das rhetorische Arsenal der Narratologie von Genette (insbesondere die Metalepse) mit oft verblüffenden Ergebnissen in Gang gesetzt.

Bereits Leibniz selbst hat betont, fiktionale mögliche Kontexte, die bekanntlich auch referenzlose Dinge, Nichtexistentes und nicht wahrheits(wert)fähige, unmögliche Zustände zulassen, von den im en-

schen PWT bieten Bradley/Swartz (1971), Divers (2002) und Girle (2003). Girle bezieht sich an einigen Stellen seines Buchs auf Beispiele aus der TV-Serie SLIDERS (USA 1995-2000).

- 12 Der Goodman-Interpret Thürnau (1994, 29) etwa schmäht die Anhänger der PWT als «logizistische Weltenbummler». Zu Goodmans Ansichten über mögliche Welten vgl. auch Iser (1993, 261-282).
- 13 Aus der Vielzahl der Publikationen sind hier zu nennen die Monographien von Pavel (1986), Ryan (1991), der Doležel-Schülerin Ronen (1994) sowie Doležel (1998).
- 14 Vgl. Gutenberg 2000, 42-72; Surkamp 2002. Nicht so die verbreitete Einführung von Martinez/Scheffel (2003, 123-134), die mit ihrem Klassifikationsvorschlag zu erzählten Welten zwar auf die Poetikgeschichte von Doležel (1999) Bezug nimmt, die PWT als Analysemodell für Fiktionalität in den vorliegenden Theoretisierungen aber für «grundsätzlich irreführend» hält (ibid., 130) und folgende Klassifikation von Welten anbietet: homogene vs. heterogene, uniregionale vs. pluriregionale, stabile vs. instabile und mögliche vs. unmögliche. Einen allgemeinen Überblick über die literaturtheoretisch relevante Literatur bietet Spree (2000).

geren Sinne modallogisch möglichen trennen zu wollen.¹⁵ Doležel (1998, 9) hat sogar ein besonderes ‹Leibniz–Russell Law› ausgemacht, demzufolge die aktuelle Welt nicht die Heimstatt fiktionaler Partikularitäten sein könne, weshalb er für die Notwendigkeit plädiert, eine umfassende FWT («fictional worlds theory») mit einer eigenen, zentralen Fiktionssemantik (FWS) auszuarbeiten, in der formale Ansätze nach Art der PWT/PWS samt ihres technischen Apparats noch nützliche Hilfsdienste verrichten dürfen.

Eine derartige semiotisch unterfütterte Deutung der PWT als FWT für die Belange einer allgemeinen Fiktionalitätstheorie hat der Semiotiker Eco bereits seit den 1970er Jahren versucht. Sein Ansatz beruht auf der Annahme von kulturellen Konstrukten und verabschiedet sich vom ontologischen Vorrang der wirklichen Welt. Zwar beschäftigen wir uns mit Fiktionen und ihrer Theoretisierbarkeit, doch in letzter Konsequenz nur, um besser die Wirklichkeit begreifen zu können – und narrative Fiktionen spielen ebenso wie fiktionale Figuren und Charaktere in unser aller Leben hinein und gestalten es mit, verweben sich in unserem Gedächtnis und beeinflussen unser Selbst. Trotzdem sind die möglichen Welten nicht alle schon vorhanden und auch nicht alle gleichwertig – wir haben nur Teilwissen von ihnen, weil sie nur Unvollständiges enthalten: Fiktionale Welten sind immer nur beschränkte Inventare, kleine Welten, *small worlds*. Der Zugang zu ihnen erfolgt nicht durch Hineinspringen in eine solche Welt – dieser Gedanke macht Science Fiction oft so problematisch –, sondern konstruktional über epistemische Kontexte, die ganz wesentlich an den semiotischen Begriff der Enzyklopädie geknüpft sind: Vieles muss nicht gesagt oder gezeigt werden, weil es erschlossen werden kann aus dem, was wir über die Dinge und ihre Beziehungen wissen. Wahrheit ist nicht absolut auf die aktuelle, ‹wirkliche› Welt bezogen, sondern kulturell relativ. So gibt es für Eco auch unmögliche Welten und unmögliche mögliche Welten, Welten der Science Fiction, die nachweislich

15 Leibniz hat sich zwar ausdrücklich dagegen gewandt, Kontexte erzählter Fiktionen für eine logisch-philosophische PWT beizuziehen: «Ich glaube nicht, daß ein Spinozist behaupten wird, daß alle Romane, die man sich ausdenken kann, wirklich gegenwärtig existieren oder existiert haben oder noch an anderer Stelle des Universums existieren werden: und dennoch kann man nicht leugnen, daß Romane wie die des Fräuleins von Scudery oder wie die Octavia möglich sind» (Leibniz 1996 [*Theod.*], II, §173; vgl. auch I, §10). Andererseits war der große Denker stets bereit, Ironie für seine Zwecke einzusetzen: «Die Romanen so mit schohnen gedanken angefüllet, und nichts verführendes in sich handeln [...], weiß ich nicht zu tadeln; man kan ja ernsthafte dinge auch spielend vorbringen. Und da würcken sie beßer» (Leibniz 1999 [*Notiz*, um 1691], Teil 4, 608).

logisch unmöglich sind und – wie ihre literarischen Pendanten – nicht *gezeigt*, wohl aber – damit eben auch anderen Modalisierungen unterliegend – *erwähnt* oder *zitiert* werden können. Fiktive wie mögliche Welten sind für Zuschauer/Leser wie auch innerhalb von figurengebundenen Weltsystemen für die Figuren nur zugänglich, wenn sie aufgrund von Teilhabe an und Umgang mit der ihnen zuhandenen Enzyklopädie konstruierbar respektive re-konstruierbar sind.

Eine filmische Adaption des PWT-Gedankens, die mit einigem Recht als der Leibniz-Pyramide besonders affin angesehen werden darf, ist, bereits eindeutig so betitelt, POSSIBLE WORLDS von Robert Lepage (Kanada 2000) mit Tom McCamus und Tilda Swinton in den Hauptrollen (vgl. Dundjerovic 2003, Kap. 6). Der Film beruht auf dem gleichnamigen, in einer Vorfassung 1988 und überarbeitet schließlich 1997 erschienenen Bühnenstück des kanadischen Dramatikers und Mathematikprofessors John Mighton. Ein Börsenmakler, George, wird ermordet aufgefunden. Sein Gehirn ist entfernt worden und fehlt. Zwei Polizisten ermitteln. In einer Folge von Sequenzen sehen wir George im Gespräch mit einer Frau, Joyce. Mal sind die beiden verheiratet, mal beide Singles, die Frau ist mal Wissenschaftlerin, mal Börsenmaklerin. Ihr Charakter ist jeweils völlig verschieden. Manchmal sind die beiden Polizisten in einer wittgensteinischen *blocs world* in die Szene eingebunden. So werden sechs mögliche Welten aufgebaut. Der Zuschauer ist zunächst gewillt, die Sequenzen als in Flashbacks realisierte Erinnerungsstrukturen anzusehen, etwa in der Art von Claude Sautets LES CHOSSES DE LA VIE (DIE DINGE DES LEBENS, F 1970), doch muss er diese Hypothese alsbald aufgeben. Welche der gezeigten Welten ist aktuell, welche nur möglich oder bloß geträumt oder haluziniert? In der Entfaltung des Plots wird immer deutlicher, dass es Georges Gehirn selbst ist, das sich auf die Suche nach seiner realen Welt, seiner aktuellen Wirklichkeit begeben hat. Es handelt sich also um als Pfade realisierte Suchentwürfe, die auf ihren Realitätscharakter hin abgearbeitet werden müssen.

Zwei neuere Studien (Klaver 2006 und Stephenson 2006) zeigen auf, wie mit mengenlogischen Mitteln der PWS – insbesondere das sogenannte Zermelorsche Auswahlaxiom der mathematischen Mengenlehre spielt eine wichtige Rolle – und unter Zuhilfenahme semiotisch-rhetorischer Prinzipien aus dem Arsenal von Jakobson und Genette gezeigt werden kann, wie Georges Gehirn seinen tatsächlichen ontologischen Weltzustand zu authentifizieren vermag und mittels Metalepse die Welt bestimmen kann, die seine aktuelle ist. Das Gehirn wird von einem *mad scientist* – er heißt in der ersten Bühnenfassung auch

noch ausgerechnet wie der berühmte kanadische Hirnforscher: Penfield – in einem Labor, in dem auch Joyce angestellt ist, in einer Nährlösung zu experimentellen Zwecken am Leben gehalten, doch steht der baldige Hirntod bevor. Das Besondere an POSSIBLE WORLDS ist, dass die angerissenen Prinzipien nicht nur auf der Analyseebene Verwendung finden, sondern von Autor und Regisseur ganz bewusst als *cues* in den Text eingefügt worden sind und der Text sich sozusagen anhand der PWT selbst expliziert und exemplifiziert. In der szenischen ›Welt vier‹ etwa äußert George gegenüber Joyce: «Jeder von uns lebt in einer unendlichen Anzahl von möglichen Welten.» Die Verfilmung des Bühnenstücks stellte an den Regisseur Lepage, selbst ein bekannter Theatermann, besondere Anforderungen hinsichtlich der Konstruktion der Übergänge zwischen den einzelnen möglichen Welten, die nach einer narrativ plausiblen und ästhetisch befriedigenden Lösung verlangten, eine Anforderung, der Lepage nach der überwiegenden Meinung der Filmkritiker auf oft verblüffende Weise gerecht geworden ist.

Nach dem bereits Gesagten ist es daher nicht verwunderlich, wenn man außer POSSIBLE WORLDS eine Gruppe von Filmen einem regelrechten PWT/PWS-Paradigma zuordnen kann, weil sie sich alle mit der seit Hilary Putnam vieldiskutierten Situation eines Gehirns in einem Tank (*brain-in-vat*) beschäftigen und sich dabei doch nicht eigentlich den Gesetzen herkömmlicher Science Fiction unterordnen wollen. Zu nennen sind dabei unbedingt TOTAL RECALL (USA 1990, Paul Verhoeven), ABRE LOS OJOS (ÖFFNE DIE AUGEN, E/F/I 1997, Alejandro Amenábar), THE TRUMAN SHOW (USA 1998, Peter Weir),¹⁶ THE MATRIX (USA 1999, Andy & Larry Wachowski) und, als Remake von Amenábars Film, VANILLA SKY (USA 2001, Cameron Crowe).

Um das Beispiel zu verallgemeinern: Die gezeigten Leibnizwelten erscheinen dem unvoreingenommenen, d.h. nicht ›enzyklopädisch‹ voll ausgebildeten und daher historisch voreingenommenen, Betrachter/Beobachter als gleich wahrscheinlich: Jeder der repräsentierten Handlungs- resp. Lebensverläufe hätte so wie geschildert stattfinden können. Die Leibnizmaschine, die alle Möglichkeiten bereits in sich eingefaltet enthält, bringt nach einem – bei Leibniz: metaphysischen – Optimalitätsprinzip, das der Zuschauer weder kennen noch verstehen

¹⁶ Eco (1989, 66f) weist das für die Science Fiction sehr erhellend anhand von Robert Zemeckis BACK TO THE FUTURE (USA 1985) nach; vgl. auch Bigelows (2001) Analyse der Problematik von Zeitbeziehungen in Science Fiction-Zeitreisen.

muss, eine der Möglichkeiten zur konkreten Ausfaltung, die keinesfalls als «fantastische» Imagination bezeichnet werden kann.¹⁷

Oder man sehe sich David E. Kelleys TV-Serie *ALLY McBEAL* (USA 1997–2002) dahingehend an, wie hier die doxastischen Welten der Protagonistin, d.h. die nicht-alethischen Welten von Allys Begehren, ihre Wünsche und Intentionen, ihre Tagträume und epiphanischen, *flash*-artigen Halluzinationen u.a. mit den Mitteln der visuellen Hyperbel indiziert und authentifiziert werden. Bereits der Pilotfilm liefert einige markante Beispiele: Während alles andere zeiträumlich unverändert bleibt – und das ist eine wichtige Bedingung, unter der die Modalisierung der jeweiligen Szene stattfindet¹⁸ –, schwillt der Kopf der schnatternden, vorlauten Sekretärin Elaine zum monströsen *talking head* an; als Allys Jugendliebe Billy sie auf eine Tasse Bürokafee einladen will, sieht sie sich mit ihm in einer riesigen roten Tasse Kaffee plantschen; während einer Besprechung schrumpft sie zum winzigen, piepsenden Figürchen in ihrem nun riesig erscheinenden roten Bürossessel; zu Hause steht Ally vor dem Spiegel und denkt darüber nach, warum Männer ihr offensichtlich andere Frauen vorziehen: aber natürlich, ihr Busen ist zu klein! – plötzlich schwellen ihre Brüste an, bis der Büstenhalter platzt. Das von Billy angezettelte Sexabenteuer des



1 Talking Head
(ALLY McBEAL)

17 Weirs Film enthält eine besonders schöne visuelle Metalepse, wenn Trumans Boot die Studiowand durchstößt und damit zwei Parallel-Ontologien zu einer einzigen aktuellen Welt zusammenstürzen.

18 Zu diesem «wahrhaft aufregenden» (Iser) Gedanken vgl. insbesondere Globus (1987, 135f), der Vergleiche zu Strategien des menschlichen Immunsystems zieht, sowie die Diskussion bei Iser (1993, 404f u. Anm. 154).



uralten Judge «Happy» Boyle visualisiert sie in ihrer Vorstellungswelt als grell kolorierte Szenerie, in der der gebrechliche Richter bis auf die Unterhose nackt seinen Rollator kichernd einen Gang entlangschiebt, begleitet von einer jungen, gestiefelten Domina. Diese grotesk-comic-artigen, ja fantastisch anmutenden, meistens als Szenen-Inserte angelegten Bildhyperbeln loten die polare Spannung zwischen dem Bereich der Metapher und dem Bereich der Metonymie aus und tragen dazu bei, Allys emotional gesteuertem kommunikativen Coping-Verhalten einen filmischen Ausdruck zu verleihen. Ally authentifiziert diese Welten durch ihre spezielle Weltsicht, ein Prozess, der hier «Allyfizierung» genannt wird. Auch Gefühle können auf diese Weise ihren direkten visuellen Ausdruck finden: Während sie mit unbewegten Gesicht zusammen mit den anderen Mitarbeitern der Anwaltspraxis eine Rede ihres Chefs John Cage über Moral und Aufrichtigkeit verfolgt, wird ihre wahre, aber konventionell in Gesellschaft nicht ausdrückbare Emotion, nämlich Ekel und Abscheu, gezeigt, indem sie sich (in einem Insert) lautstark in ein Handwaschbecken erbricht.

Eine weitere Besonderheit der Serie ist die *small world* (im Sinne Ecos) der Unisex-Toilette, ein Ort des Off-Limits, der Zeitenthobenheit, des Durchatmens und der Aus-Zeit zum Zwecke von Entscheidungsfindungen, der durch explizites, angekündigtes Recentering – verstanden als Sich-Einlassen auf ein neues, ontologisch verschiedenes Weltensystem, aber nur auf Zeit – in kommunikativen Stresssituationen eingerichtet wird. In dessen situationaler Entrücktheit werden die Entitäten inkompatibler Weltzustände (sprich: «Probleme»), wie Leibniz sagen würde, «kompossibel»,¹⁹ d.h. hinsichtlich ihrer Akzeptanz homo-

2, 3 Unisex-Toilette und Allyvision (ALLY McBEAL)

19 Diese Bedingung unterscheidet sich erheblich von den Bedingungen, wie sie für die

gen und gleichwahrscheinlich und können pragmatisch-kommunikativ aufgelöst bzw. in ein Residuum «auf Probe» eingestellt werden.

Allys Mikrowelten, die Aspekte der aktuellen Welt herausgreifen und sie wie unter einem Mikroskop oder einer Lupe vergrößern, zeigen ihre Bewusstseinszustände für Sekunden zeitenthoben und wie in einer Trance, gleichsam als epiphane Modalisierungen ihrer Weltansichten.²⁰ Filmtechnisch arbeitet die Serie mit, so könnte man sagen, Gulliver-Inserten, die zusätzlich farbkodiert sind. Während Rückblenden ganz konventionell in ausgebleichenen bis grauen Tönen erscheinen, kommen die *wish-worlds* Allys in stark gesättigten bis grellen Farben daher, die dem Zuschauer ihre Herausgehobenheit unmittelbar vor Augen führen.²¹

Bereits im Prolog zum Pilotfilm bringt Ally McBeal das nicht oder nicht ausreichend berechenbare Wechselspiel zwischen den nur trügerische Weltsicherheit vermittelnden *small worlds* und den nicht vorhersehbaren Pfaden der sich verzweigenden Zukunft auf den sinn-spruchartigen Punkt: «I am the victim of my own choices.» Ich, Ally, leide an einer Gegenwart, die ich in meiner Vergangenheit als eine andere Zukunft gewollt und durch meine Aktivitäten mitherbeigeführt

wahrnehmungsverzerrenden Perspektivierungen in manchen Halluzinations-, Psychedelik- und Drogenexperiment-Filmen genutzt werden, die keine vom Protagonisten ersehnte *wish-world*, sondern ihr genaues Gegenteil, eine rauschinduzierte, zunehmend aufgezwungene und nicht (mehr) steuerbare Hölle zeigen wie z.B. in FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS (USA 1998, Terry Gilliam).

- 20 Allys Authentifizierungsstrategien sind zugleich ein schöner Beleg für ihr symbolisches Verarbeiten der *conditio humana* in der aktuellen Welt, wie sie Leibniz eindringlich umschrieben hat: «Die Wurzel der Freiheit liegt in den ursprünglichen Anlagen. Du wirst darauf bestehen: du wirst beklagen können, warum Gott dir nicht mehr Kräfte gegeben hat. Ich antworte: wenn er das getan hätte, so wärest du nicht du, denn dann hätte er nicht dich, sondern ein anderes Geschöpf hervorgebracht» (*De dispositionibus internis*. In: Leibniz 1965, 189).
- 21 Am Rande sei auf eine interessante experimentelle Etude hingewiesen, die mit einem anderen Mittel der Farbkodierung arbeitet: In einer Episode der dritten Staffel (2003) der australischen TV-Serie McLEOD'S DAUGHTERS wird eine Szenenfolge in zwei Versionen angeboten. Übergänge zwischen den Szenen aus der jeweils anderen Version sind rot eingefärbt. Die Szenerie und die Protagonisten sind in beiden Versionen identisch: Zwei Männer streiten sich um ein Mädchen. In der einen Version kommt es zu einem gütlichen Ende, die andere endet gewalttätig. Bis zum Schluss bleibt unaufgelöst, ob es sich um perspektivierte Erzählverläufe aus der Sicht verschiedener Personen (interpretierende Berichte) oder um echte «Was-wäre-wenn»-Pfade im Sinne der oben erläuterten Leibnizschen möglichen Welten handelt. Auch hier bleibt, wie bei Lesages Film, der Zuschauer einigermaßen verwirrt zurück. Ausgeschlossen durch die Art der Montage ist aber die Lesart der (vollständigen oder partiellen) Zeitschleife à la GROUNDHOG DAY (UND TÄGLICH GRÜSST DAS MURMELTIER, USA 1993, Harold Ramis).

habe, die in der Folge nun aber tatsächlich anders als gewünscht geworden ist. Um nicht selbst verrückt – in einer sozial auffälligen Weise aberrant – zu werden, wehre ich mich mit meinem ganz eigenen Verfahren des ‚Allyfizierens‘: Ich ver-rücke diese Welt für Momente mental nur für mich allein und in einer Weise, die anderen – weitgehend – verborgen bleibt, damit ich nicht ‚aus dem Leben falle‘.

Ob sich die PWT/PWS als ernsthaftes Beschreibungsinstrument der Filmwissenschaft längerfristig zu etablieren vermag, lässt sich anhand der erst spärlich vorliegenden umfassenderen Analysebeispiele nicht beurteilen. Zu stark wirkt bis heute die Terminologie der filmologischen Schule international nach, und es ist durchaus zu hoffen, dass die Arbeit an einem Schichtenmodell der filmischen Diegese, wie sie etwa Wulff (2007, im vorliegenden Heft) vorantreibt, dem Konzept der Diegese neue Flügel verleihen kann, so dass es den Wirren und Eifersüchteleien fachphilosophischer Schlachten um mögliche Welten enthoben bleiben mag.

Literatur

- Bigelow, John (2001) Time Travel Fiction. In: *Reality and Humean Supervenience. Essays on the Philosophy of David Lewis*. Hg. v. Gerhard Preyer & Frank Siebelt. Lanham [usw.]: Rowman & Littlefield, S. 57–91.
- Bradley, Raymond / Swartz, Norman (1971) *Possible Worlds. An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Chateau, Dominique (1976) La sémantique du récit. In: *Semiotica* 18, S. 201–216.
- Charles, Daniel / Souriau, Anne (2004) Monde. In: Souriau 2004, S. 1023.
- Colin, Michel (1992) Remarques sur la notion de diégèse. In: Ders.: *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, S. 101–113.
- Divers, John (2002) *Possible Worlds*. London/New York: Routledge.
- Doležel, Lubomír (1998) *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- (1999) *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule*. Dresden/München: Dresden University Press.
- Dundjerovic, Aleksandar (2003) *The Cinema of Robert Lepage. The Poetics of Memory*. London: Wallflower.
- Eco, Umberto (1989) Small Worlds. In: *Versus*, 52/53, S. 53–70.
- Girle, Rod (2003) *Possible Worlds*. Montreal/Kingston/Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Globus, Gordon G. (1987) *Dream Life, Wake Life. The Human Condition Through Dreams*. Albany, NY: State University of New York Press.

- Gutenberg, Andrea (2000) *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Winter.
- Helbig, Jörg (Hg.) (2006) «Camera doesn't lie». *Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT.
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV* 6,2, S. 132–139.
- Klaver, Elizabeth (2006) Possible Worlds, Mathematics, and John Mighton's *Possible Worlds*. In: *Narrative* 14,1, S. 45–63.
- Laass, Eva (2006) Krieg der Welten in Lynchville. MULHOLLAND DRIVE und die Anwendungsmöglichkeiten und -grenzen des Konzepts narrativer UnZuverlässigkeit. In: Helbig 2006, S. 251–284.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1965) *Kleine Schriften zur Metaphysik*. Hg. v. Hans Heinz Holz. Frankfurt a.M.: Insel.
- (1996) *Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels*. 2 Bde. Hg. u. übers. v. Herbert Herring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1999) *Philosophische Schriften*. Bd. 4. Hg. v. der Leibniz-Forschungsstelle der Universität Münster. Berlin: Akademie Verlag.
- Lewis, David (1986) *On the Plurality of Worlds*. Oxford/New York: Blackwell.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (2003) *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München: Beck.
- Mighton, John (1997) *Possible Worlds*. 2. rev. Aufl. Toronto: Playwrights Canada Press.
- Orth, Dominik (2006) Der unbewusste Tod. Unzuverlässiges Erzählen in M. Night Shyamalan's *THE SIXTH SENSE* und Alejandro Amenábar's *THE OTHERS*. In: Helbig 2006, S. 285–307.
- Pavel, Thomas G. (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ronen, Ruth (1994) *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Scholz, Oliver R. (1984) Fiktionale Welten, mögliche Welten und Wege der Referenz. In: *Analytische Literaturwissenschaft*. Hg. v. Peter Finke & Siegfried J. Schmidt. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, S. 70–89.
- Souriau, Anne (2004) Diégèse. In: Souriau 2004, S. 581–583.
- Souriau, Etienne (2004) *Vocabulaire d'esthétique*. 2. Aufl. Hg. v. Anne Souriau. Paris: Quadrige/PUF.

- Spree, Axel (2000) Mögliche Welten. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hg. v. Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, S. 624–627.
- Stephenson, Jenn (2006) Metatheatre and Authentication through Metonymic Compression in John Mighton's *Possible Worlds*. In: *Theatre Journal*, 58, S. 73–93.
- Surkamp, Carola (2002) Narratologie und «possible-worlds theory»: Narrative Texte als alternative Welten. In: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning & Vera Nünning. Trier: WVT, S. 153–183.
- Thürnau, Donatus (1994) *Gedichtete Versionen der Welt. Nelson Goodmans Semantik fiktionaler Literatur*. Paderborn [...]: Schöningh.
- Wulff, Hans J. (2007) Prozesshaftigkeit und Schichtenbau des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).