

graphiquement le mariage. C'est une curieuse condition esthétique de base de toute la création cinéastique, que cette nécessité de faire tenir tout l'univers du film dans un temps filmophonique ainsi limité.

5° La Diégèse.

P'intercale ici, un peu arbitrairement en apparence, ce qui concerne les faits nommés déjà diégétiques, c'est-à-dire relatifs à l'histoire ainsi présentée filmophoniquement ; à tout ce qui concerne le film, *en tant qu'il représente quelque chose*. Est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film, et dans le genre de réalité *supposé* par la signification du film : ce qu'on peut être tenté d'appeler la réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction. Tout le monde comprendra ce qu'on veut dire si on dit qu'au studio, ces deux décors (mettons : le château et la cabane) sont contigus, mais qu'en réalité (dans l'histoire) ils sont à cinq cents mètres de distance ; que la scène de la rixe et celle du rendez-vous d'amour, dans la cabane, ont été tournées le même jour, et qu'en réalité (dans l'histoire) elles sont censées se passer à un an d'intervalle. Mais notre mot, diégétique, exprime d'une façon générale, clairement et techniquement, toutes les considérations de ce genre. Par exemple : il y a un intervalle de temps diégétique d'un an entre les deux scènes dans la cabane, un intervalle spatial diégétique de cinq cents mètres entre la cabane et le château. De même pour les localisations. Le lieu diégétique du château de *Barbe-Bleue* est en France ; le lieu géographique vrai (profilmique) du château utilisé est en Bavière. Une Tahiti diégétique peut être profilmiquement représentée par les Iles d'Hyères. Le spectateur, lui, n'a que faire de le savoir, sinon par curiosité. Pour comprendre et aimer le film, il lui suffit que les apparences filmophoniques répondent suffisamment aux exigences de la diégèse. Et cet oubli du profilmique (favorable à l'illusion) peut engager dans de bien curieuses confusions de pensée. On pense au mot connu d'une spectatrice naïve : elle dit à son mari, en sortant de voir un film se passant au Moyen Age : « Il n'y a pas à dire, les hommes de ce temps-là étaient tout de même mieux faits que ceux d'aujourd'hui ! ». La naïveté est sans doute extrême, et le mot peut être inventé à plaisir. Mais si on regarde de près, psychologiquement, les faits de croyance, au stade spectatoriel dont nous allons parler dans un instant, on constate qu'ils comportent souvent des faits analogues, bien qu'atténués ou larvés. Cela est aussi très remarquable dans les opinions que se fait le spectateur populaire, au sujet de ses vedettes préférées : les réactions mutuelles, les chocs en retour du diégétique et du filmophonique sur le profilmique supposé et reconstitué imaginativement, sont d'un mécanisme bien curieux.

6° Les faits spectatoriels.

C'est à bon escient que j'ai placé ce qui concerne la diégèse à la place où on vient de le trouver. A dire vrai, les réalités diégétiques sont prises en considération, à titre d'objet de pensée et de référence mentale, à tous les

c'est là seulement qu'un vocabulaire lui-même technique et spécial est nécessaire.

Faksimilé aus
Etienne Souriau:
«La structure de
l'univers filmique
et le vocabulaire
de la filmolo-
gie». In: *Revue
internationale de
Filmologie* 2,7-8,
1951, S. 231-240,
hier S. 237.

Von der Filmologie zur Narratologie

Anmerkungen zum Begriff der Diegese

Frank Kessler

I.

Wenn Christian Metz in einer Hommage an Etienne Souriau den Begriff der Diegese als «einen kleinen Geniestreich» bezeichnet, so bezieht er sich vor allem auf den Stellenwert, den das Konzept seit seiner ursprünglichen Definition durch Souriau in der Filmwissenschaft (aber nicht nur dort) erlangt hat:

Souriau hatte ihn der griechischen Poetik entlehnt und seine Definition angepasst. Zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre später sind es die Literaturwissenschaftler, die Poetiker, die ihn der Filmtheorie entlehnen, und zwar in seinem «Souriau'schen Sinn». Man kennt die erstaunliche Wirkungsgeschichte des Worts wie der dahinter steckenden Idee, von der auch eine vielfältige und noch immer aktive Nachkommenschaft zeugt: «nicht-diegetisch», «extradiegetisch», «semi-diegetisch», «diegetisieren», «entdiegetisieren», «metadiegetisch», «Diegese-Effekt» usw. (Metz 1980, 157; Übers. FK).

Mit dieser «Nachkommenschaft» greift jedoch die Spannweite des Begriffs weit über die ursprüngliche Definition hinaus, was einerseits gewiss den von Metz hervorgehobenen intellektuellen Schub belegt, den Souriau damit ausgelöst hat, andererseits aber auch das Konzept der Diegese mit einer Reihe von Problemen auflädt, die sich in der ursprünglichen Fassung nicht stellen.

Anfang der 1950er Jahre definiert Souriau (1997 [1951]) in Zusammenarbeit mit anderen Theoretikern der *Ecole de filmologie* die Diegese als eine der acht Ebenen, die das «filmische Universum» ausmachen (vgl. Kessler 1997). Damit handelt es sich also bei «Diegese» zunächst

und zuallererst um einen *relationalen* Term, der seine Bedeutung im Zusammenhang eines Beziehungsgefüges von Begriffen erhält. Die Diegese bzw. das Diegetische steht auf diese Weise als eigene Dimension dieses Universums neben dem Afilmischen (die «unabhängig von den kinematographischen Tatsache» existierende Wirklichkeit), dem Profilmischen (die gefilmte «objektive Wirklichkeit»), dem Filmographischen («alle Aspekte des fertig gezogenen Filmstreifens»), dem Filmophanischen («alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet»), dem Kreatoriellen («alles, was die Hervorbringung des Werks betrifft»), dem Leinwandlichen («alle Aspekte, die auf der Leinwand während der Projektion zu beobachten sind») sowie dem Spektatoriellen («alles, was sich subjektiv im Geist des Zuschauers ereignet»).¹ Die Diegese schließlich umfasst:

[...] all das, was den Film, *insoweit er etwas darstellt*, betrifft. Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung *voraussetzt*, gehört (Souriau 1997, 151; Herv.i.O.).

Entsprechend dem interdisziplinären Anspruch der *Ecole de filmologie*, das Phänomen «Film» in der Gesamtheit seiner Facetten zu erfassen, decken die genannten Begriffe die ganze Bandbreite möglicher Forschungsgegenstände ab, von der Produktion bis zur Rezeption, vom Filmstreifen bis zum Projektionsbild, vom Studioset bis zur erzählten Welt. Wie Paul Verstraten (1989, 61) hervorhebt, wird die Diegese – wie im Übrigen alle anderen Begriffe des «Vokabulars der filmologischen Schule» – sowohl negativ (über den Unterschied zu den anderen) als auch positiv (in einer Umschreibung) definiert.

Im Laufe der theoriehistorischen Entwicklung hat die differentiell-deskriptive Funktion des Begriffs zwar nichts von ihrer Nützlichkeit eingebüßt, doch die von Metz erwähnte außerordentliche Wirkungsgeschichte einschließlich der terminologischen «Nachkommenschaft» beruht vor allem auf einer Bedeutungsverlagerung, in deren Verlauf der Begriff der Diegese einerseits «narratologisiert», andererseits «ontologisiert» wird. Beides hat Folgen für seinen theoretischen Gehalt.

II.

In seinen – vor allem auch selbstkritischen – Reflexionen über verschiedene narratologische Kategorien in *Nouveau discours du récit* (1983)

1 Vgl. die Zusammenfassung der filmologischen Terminologie in Souriau 1997, 156f.

weist Gérard Genette darauf hin, dass der Souriausche Begriff ‚Diegese‘ bisweilen dem der *fabula* angenähert wird.²

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 *Leinwand*universum 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 [...]. Man sollte also nicht, wie es heute allzu oft geschieht, *Geschichte* durch *Diegese* ersetzen, wenn sich auch das Adjektiv *diegetisch* geradezu aufdrängt als Ersatz für einen Gebrauch von «geschichtlich», der einen noch viel stärker verwirren würde (Genette 1998, 201; Herv. i. O.).³

Diese Unterscheidung ist zweifellos von großer Bedeutung, denn sie erlaubt es, die erzählte Geschichte abzulösen von der erzählten Welt, dem Handlungsraum.⁴ Genau genommen schließt Souriau auch «alles, was sich laut der im Film präsentierten Fiktion ereignet» (1997, 156) in seine Definition mit ein, doch die diegetischen Ereignisse als solche sind etwas anderes als die *fabula*, die sich aus ihnen konstruieren lässt. Wie Verstraten (1989, 62) anmerkt, entfernt Genette sich hier allerdings beträchtlich von den theoretischen Vorgaben Souriaus, indem er das bei den Filmologen aus acht Begriffen bestehende Gefüge auf eine simple Opposition zwischen dem Diegetischen und dem Leinwandlichen reduziert und zudem «semiotisiert» als ein Verhältnis von Signifikant und Signifikat.⁵ An die Stelle der anderen Dimensionen tritt dagegen eine Differenzierung hinsichtlich des Verhältnisses verschiedener Phänomene zur Diegese in Form der auch von Metz zitierten

2 So in der Tat auch bei Genette selbst; in dem einige Jahre früher erschienenen «Discours du récit» (1972) heißt es noch: «Als eine Art Synonym [für *fabula*, FK] werde ich auch den Ausdruck Diegese benutzen, in dem Sinne wie er von den Theoretikern der kinematographischen Erzählung verwendet wird» (1998, 16; Herv.i.O.).

3 Genette verwendet hier anstelle von *fabula* den im Französischen gebräuchlichen Term *histoire* (Geschichte).

4 So unterscheidet auch Roger Odin (2000) die Diegetisierung als Konstruktion einer Welt von der Narrativisierung. Vgl. dagegen die Bemerkung von Noël Burch, der hier einen zumindest graduellen Unterschied zwischen Literatur und Film sieht: «But of course the diegetic effect in literature is always mediated in a way in which it is not in the cinema, where the narrative and diegetic processes tend to fuse, causing, of course, the frequent heuristic confusion between them» (1990, 247).

5 Diesen Gedanken übernimmt Genette offenbar von Metz, der an einer Stelle – allerdings eher beiläufig – bemerkt, dass «die Leinwand der Ort des *signifiant* ist und die Diegese der Ort des *signifié*» (1972, 175).

terminologischen «Nachkommenschaft» mit Begriffen wie «homodiegetisch», «heterodiegetisch», «metadiegetisch», «extradiegetisch» etc.⁶ Anders als beim ursprünglichen filmologischen Ansatz, der das Begriffsgefüge nicht hierarchisiert, ist die Diegese dann jedoch der zentrale Bezugspunkt der Beschreibung, von dem her alle anderen Ebenen bestimmt werden. Auch die bipolare Unterscheidung zwischen «diegetisch» und «nicht-diegetisch» passt sich in den ursprünglich von den Filmologen entworfenen terminologischen Zusammenhang nicht mehr ein, da dort ja alles, was nicht diegetisch ist, im Prinzip von einer der anderen Kategorien abgedeckt sein müsste. Durch die «Narratologisierung» des Begriffs beschreibt dieser nun nicht mehr eine Dimension des «filmischen Universums», sondern eine des «narrativen Universums», das neben der «erzählten Welt» noch eine Reihe anderer Phänomene umfasst, wie z.B. heterodiegetische Erzählstimmen oder nicht-diegetische Musik.

Genette (1983, 13) weist im Übrigen noch auf eine andere begriffliche Kontamination hin, die den Souriauschen Begriff dem der *diègesis* bei Plato assimiliert (und dann auf oft vereinfachende Weise der *Mimesis* gegenüberstellt⁷), was zumal in der englischsprachigen Literatur aufgrund der Tatsache, dass beide Termini als *diegesis* übersetzt werden, bisweilen der Fall ist. So erklärt sich auch folgender Gedankengang bei David Bordwell:

«Diegesis» has come to be the accepted term for the fictional world of the story. Calling one tradition of narrative theory «diegetic» brings out the linguistic conception underlying Plato's formulation (1985, 16).

Damit wird der Begriff der Diegese wiederum in den Kontext semiotisch-linguistisch inspirierter Erzähltheorien gestellt, wobei sich Bordwell hier insbesondere mit der enunziationstheoretisch fundierten Narratologie kritisch auseinandersetzt. Das Souriausche Konzept wird allerdings von dieser Kritik nicht berührt, weil ja auch – und gera-

6 Für Verstraten (1989, 66) steht diese begriffliche Auffächerung im Widerspruch zu den Intentionen Souriaus. Doch auch wenn Verstraten zweifellos Recht hat mit der Feststellung, dass Souriau kein Narratologe war und daher den Begriff der Diegese völlig anders konzipiert hat, sind derartige Ausdifferenzierungen innerhalb der Terminologie bei den Filmologen durchaus nicht unüblich. So beschreibt Souriau selbst z.B. die Erwartungen, die ein Filmplakat beim Zuschauer wecken kann als «prä-filmophanische spektatorielle Tatsache» (1997, 154).

7 Zum komplexen Verhältnis dieses Begriffspaares vgl. Gaudreault (1988, 53-70) und den Beitrag von Fuxjäger (2007) in diesem Heft.

de – bei Bordwells Narrationstheorie die Konstruktion des erzählten Raum-Zeit-Gefüges im Dienst der narrativen Logik eine zentrale Stelle einnimmt. Das ist auch genau der Punkt, an dem Paul Verstraten einhakt, der Souriau gewissermaßen «protokognitiv» zu wenden versucht: Souriau (1997, 156) spricht in seiner Definition der Diegese davon, dass filmische Verfahren «im Verständnis» (*dans l'intelligibilité*) als Aspekte der Diegese begriffen werden. Und tatsächlich kann man mit Peter Ohler (1994, 32ff) durchaus behaupten, dass «generelles Weltwissen», «narratives Wissen» und «Wissen um filmische Darbietungsformen» ineinander greifen müssen, um die Konstruktion einer Diegese überhaupt erst möglich zu machen. Damit stellt sich aber auch die Frage, was genau eine Diegese eigentlich umfasst: Inwieweit ist die erzählte Welt tatsächlich als *Welt* zu begreifen?

III.

Geht man nun wieder zurück zu Souriaus Definitionen der Diegese, so stellt man fest, dass hier eine gewisse Ontologisierung der diegetischen Welt bereits angelegt ist. Souriau bestimmt sie als «[...] alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört» (1997, 151; Herv.i.O.) und an anderer Stelle als «[...] alles, was sich laut der im Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe» (ibid., 156).

Diese Definition lässt die Grenzen der Diegese weitgehend offen: Alles, was zu der von der Erzählung vorausgesetzten Wirklichkeit gehört, bzw. alles, was die Fiktion implizierte, wenn man sie als wahr ansähe – das sind Bestimmungen, die letztlich zwei Pole angeben, welche die potenzielle Spannweite der Diegese erhellen können. Im einen Fall beschränkt sich die Diegese auf genau dasjenige, was sie voraussetzt, um mit Blick auf die Erzählung begreiflich zu sein («im Verständnis», um Souriau abermals zu zitieren). Im anderen Fall wird ein Wahrheitskriterium eingeführt, das die Konsistenz der Diegese letztlich externen Beurteilungskriterien unterwirft, die Diegese also als eine Art «mögliche Welt» konzipiert.⁸

Die letztgenannte Auffassung führt prinzipiell zu einer Art Maximalkonzeption der Diegese, die fiktionale Texte gewissermaßen dazu

8 Für eine kritische Diskussion einer solchen Konzeption, die auch den Begriff «mögliche Welten» in der Logik berücksichtigt, vgl. Colin 1992, 101-113; vgl. auch den Beitrag von Ludger Kaczmarek (2007) in diesem Heft.

verpflichtet, allen möglichen Implikationen Rechnung zu tragen. So zitiert Umberto Eco den Fall eines Lesers seines Romans *Das Foucaultsche Pendel*, der sich hinsichtlich einer genau datierten und lokalisierten Episode in dem Buch mit einer Nachfrage an ihn wandte:

[Er hatte] sich offensichtlich in die Bibliothèque Nationale gesetzt [...], um alle Zeitungen vom 24. Juni 1984 durchzusehen. Dabei hatte er entdeckt, dass es an der Ecke der Rue Réaumur, die ich zwar nicht erwähnt hatte, die aber an einem bestimmten Punkt die Rue Saint-Martin kreuzt, nach Mitternacht, ungefähr um die Zeit, als Casaubon dort vorbeikam, einen Brand gegeben hatte, einen Brand, der nicht unbedeutende Dimensionen gehabt haben musste, wenn die Zeitungen davon sprachen. Der Leser fragte mich, wie es möglich sei, dass Casaubon diesen Brand nicht gesehen hatte (1994, 104).

Umberto Ecos – vielleicht etwas übereifriger – Leser legt den Finger auf einen durchaus problematischen Punkt: Was genau ist Teil der Diegese? Und: Wovon hängt es ab, ob etwas Teil der Diegese ist? Die Maximalforderung, von der die Nachforschungen dieses Lesers zeugt, würde wohl zwangsläufig dazu führen, dass eine große Anzahl (literarischer wie filmischer) Erzählungen der Inkonsistenz überführt werden könnte, doch würde dies das Funktionieren der jeweiligen Diegese tatsächlich ernsthaft in Frage stellen? Da es sich um fiktionale (allerdings nicht zwangsläufig auch um fiktive) Welten handelt, sind, wie John Searle (1979) argumentiert, die Autoren, die solche Welten literarisch oder audiovisuell konstruieren, eben nicht an die Regeln gebunden, die assertive Sprechakte im allgemeinen mit der Wirklichkeit verbinden.

Entscheidender mag hier allerdings sein, ob man die diegetische Welt als eine gewissermaßen a priori gesetzte versteht (die, wenn sie sich z.B. mittels Datierungen und Lokalisierungen an eine historische anlehnt, dann tatsächlich alles, was sich dann und dort ereignet, umfassen müsste) oder als eine sich über den Narrationsprozess konstituierende. Eco selbst nimmt dabei eine Zwischenposition ein, indem er die Bedeutung und Bindungskraft bestimmter Setzungen betont (Sherlock Holmes ist unverheiratet, es gibt kein Happy End für Hamlet und Ophelia) und ähnlich wie Searle (1979) festhält, dass Sachverhalte historisch falsch, aber fiktional wahr sein können. So ist es möglich,

[...] dass die Behauptung «Rhett und Scarlett heiraten» im Diskursuniversum von *Vom Winde verweht* wahr ist, ebenso wie die Behauptung, dass meine Krawatte blau ist, im Diskursuniversum einer bestimmten Farbenlehre wahr ist (Eco 1994, 119).

Interessanterweise verwendet Eco hier den Begriff «Diskursuniversum», der eine andere Tragweite hat als der der Diegese, wie bei Souriau deutlich wird (vgl. Hartmann 2007). Auch er bezieht sich auf dieses Konzept, um die Idee des filmischen Universums zu erläutern:

In dieser Hinsicht setzt jeder Film, sowie er vorgeführt wird, ein Universum: zunächst das filmische Universum im allgemeinen, aber auch diese oder jene Gattung des filmischen Universums (Souriau 1997, 141).

Die Diegese ist nun für Souriau, wie gesehen, eine Dimension dieses allgemeinen filmischen Universums, die er gerade nicht als Setzung behandelt, sondern als eine deskriptive Kategorie.

So gesehen ist der Begriff der Diegese in der Filmologie in vielerlei Hinsicht weit «bescheidener» als die späteren theoretischen Ableitungen vor allem im Bereich der Narratologie, auch wenn die verschiedenen Lesarten, die hier diskutiert wurden, durchaus angelegt sind in der letztlich eben nicht eindeutigen Definition Souriaus. Sein theoretischer Status jenseits seiner deskriptiven Funktion im Vokabular der Filmologie bewegt sich zwischen «erzählter Welt» als Dimension des narrativen Universums und der Setzung eines Diskursuniversums.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Burch, Noël (1990) *Life to those Shadows*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Colin, Michel (1992) *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Eco, Umberto (1994) *Im Wald der Fiktionen*. München/Wien: Hanser.
- Fuxjäger, Anton (2007) Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).
- Gaudreault, André (1988) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- (1998) *Die Erzählung*. München: Fink.
- Hartmann, Britta (2007) Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).
- Kaczmarek, Ludger (2007) Allyfying Leibniz. Einige Aspekte von Kompossibilität und Diegese in filmischen Texten. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).

- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV* 6,2, S. 132–139.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- (1980) Sur un profil d'Etienne Souriau. In: *Revue d'Esthétique*, 3/4, S. 143–160.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie*. Münster: MAKS.
- Searle, John (1979) The Logical Status of Fictional Discourse. In: Ders.: *Expression and Meaning*. Cambridge, Mass./New York: Cambridge University Press, S. 58–75.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- Verstraten, Paul (1989) Diëgese. In: *Versus* (Nijmegen), 1, S. 59–70.