

Anton Fuxjäger

### Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/272>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fuxjäger, Anton: Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 16 (2007), Nr. 2, S. 17–37. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/272>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Anton-Fuxjaeger\\_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-diegetisch.pdf)

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

---

# Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung

Anton Fuxjäger

## Souriaus Begriff der Diegese

1950 kreierte Anne Souriau im Rahmen einer Arbeitsgruppe zur Ästhetik am Institut de Filmologie an der Université de Paris einen Begriff (Souriau/Souriau 1990, 581), den ihr Vater Etienne zu Beginn des Semesters 1950/51 dann erstmals im Rahmen einer Vorlesung über «Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie» der akademischen Öffentlichkeit präsentierte (publiziert 1951, dt. als Souriau 1997). Er bezog diesen Begriff auf «alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe» (1997, 156), bzw. auf «alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört» (ibid., 151).

Ob es eine glückliche Entscheidung war, diesen Begriff mit dem Ausdruck *diégèse* (Souriau 1951, 237)<sup>1</sup> zu benennen, also einer Transliteration des altgriechischen Wortes für «Erzählung», kann bezweifelt werden (dazu später mehr). Unbestreitbar aber ist die Sinnhaftigkeit des Konzepts: Auf der Grundlage relativ weniger expliziter Informationen, die der Rezipient typischerweise durch eine Erzählung erhält, ergänzt er diese zu einer möglichst schlüssigen Vorstellung von der Welt, die darin geschildert wird – der Diegese: «Ausgehend von

1 Ins Deutsche wird Souriaus Terminus meist als «Diegese» transliteriert (vgl. neben Kesslers Übersetzung von Souriaus Vorlesung etwa auch Genette 1994, 201f; Martinez/Scheffel 1999, 23; Metz 1972, z.B. S.29f; Monaco 2000a, 44; Nünning 2004, 115; Rother 1997, 58), seltener findet die sich am altgriechischen Wort orientierende Variante «Diegesis» Verwendung (vgl. etwa Balme 2001, 47; Monaco 2000b, 163; Schanze 2002, 99).

den leinwandlichen Gegebenheiten [wird] das Verständnis des Diegetischen in einem mentalen Akt realisiert» (Souriau 1997, 153).

Dies betrifft sowohl Aspekte

- des Raumes – die Stadt x, in der die Erzählung spielt, hat auch noch andere Straßen, als jene, die näher beschrieben wurden; die Häuser in diesen näher beschriebenen Straßen bestehen nicht nur aus den Fassaden, die näher beschrieben wurden; die Figur y wurde nicht durch Geisterhand von Ort A nach Ort B versetzt, bloß weil in der Erzählung nicht geschildert wurde, wie sie nach B gelangte;
- der Zeit – «z.B.: Die nur wenige Minuten auseinander liegenden Szenen, in denen eine Figur zunächst als Kind, dann als Erwachsener auftritt, unterstellen einen diegetischen Zeitsprung von etwa fünfzehn Jahren» (ibid., 156);
- der Handlung – da die Figur nun eine Narbe im Gesicht trägt, muss sie sich in der Zwischenzeit eine entsprechende Verletzung zugezogen haben; da die Figur nun an Ort B ist, muss sie irgendwie dorthin gelangt sein.

Der Rezipient muss also, um die Erzählung verstehen zu können, eine mehr oder weniger detaillierte und möglichst schlüssige raumzeitliche Vorstellung von der erzählten Welt bilden. Und diese erzählte Welt bezeichnet Souriau als «Diegese» und entsprechend alles, was zu ihr gehört, als «diegetisch». Man könnte auch formulieren: Eine Erzählung verstehen heißt vor allem: eine möglichst konsistente raum-zeitliche Vorstellung von der Diegese bilden. Die Diegese ist der Inhalt des mentalen Konstrukts, das der Rezipient im Zuge des Versuchs, eine Erzählung zu verstehen, anfertigt und das auch der Autor anfertigen muss, bevor er eine Erzählung zu Papier oder was auch immer bringen kann:

Genau genommen werden die diegetischen Gegebenheiten auf jeder Ebene als gedankliche Gegenstände und mentale Referenz behandelt: Sie werden vom Drehbuchautor gesetzt, von den Schauspielern angenommen und dargestellt usw. (ibid., 152).

Womit freilich keineswegs gesagt ist, dass die Diegese, die der Autor beim Schreiben im Kopf hatte, mit jener übereinstimmen muss, die die Schauspieler auf Grundlage des vom Autor verfassten Textes oder aber die Rezipienten auf Grundlage des fertigen Films konstruieren.

Entsprechend seiner Sinnhaftigkeit und da es wohl zu umständlich wäre, stattdessen immer von der «erzählten Welt» zu sprechen und weil

sich zu ihm das praktische Adjektiv «diegetisch» bilden lässt, hat der Begriff in dieser Bedeutung mittlerweile weite Verbreitung erfahren: «le terme de diégèse [...] constitue aujourd'hui un des concepts-clés de toute analyse sémiologique ou textuelle» (Gardies/Bessalel 1992, 58).

Allerdings tauchen bei Durchsicht der verschiedenen Aussagen über den Begriff, seine Tragweite und die Anwendungen der entsprechenden Adjektive «diegetisch» und «nicht-diegetisch» gewisse Widersprüche und Ungereimtheiten auf, zu deren Klärung ich hier einen Versuch unternehmen möchte. Insbesondere ist zunächst das genaue Verhältnis zwischen dem Souriauschen Konzept und dem altgriechischen Wort «Diegesis» darzustellen.

### Diegese ≠ Diegesis

Die Benennung des eben vorgestellten Konzepts mit dem Wort «Diegese» verursacht bis heute Missverständnisse,<sup>2</sup> denn «*Diegese* ist [...] keineswegs die Übersetzung des griechischen *diégésis*» (Genette 1994, 202).<sup>3</sup> «διηγησις» bedeutet im Altgriechischen schlicht und einfach «Erzählung, Erörterung» (Gemoll 1954, 215). Und eine Erzählung erzählt zwar stets *von* einer Welt (oder auch mehreren), ihre Funktion besteht also in der Vermittlung einer Vorstellung von einer erzählten Welt, diese ist aber nicht identisch mit der Erzählung/dem narrativen Diskurs. Genette übertreibt aber, wenn er behauptet: «*Diegesis* hat also nichts mit *Diegese* zu tun» (1994, 202), vielmehr stehen die beiden Konzepte in folgendem Verhältnis zueinander: Die *Diegese* ist die erzählte Welt, deren Vorstellung durch eine *Diegesis* vermittelt wird; noch kürzer formuliert: Die Diegese wird durch Diegesis vermittelt.

Weiter verwirrt wird die Frage nach dem Verhältnis zwischen Diegesis und Diegese durch eine Bedeutungsverschiebung, die das altgriechische Wort in der Dichtungslehre seit Platon erfahren hat. Die Figur des Sokrates führt in *Der Staat* aus:

In einem solchen Fall [bei der Verwendung von direkter Rede; A.F.] gestalten also Homer und andere Dichter die Erzählung in der Form der Nach-

2 Vgl. etwa die Anmerkung des Übersetzers von Metz 1994, 1005, Fn.1.

3 Konsequenterweise verwenden Genette (und sein deutscher Übersetzer) Souriaus Schreibung «diégèse» (in der Übersetzung «Diegese») nur bei Bezugnahmen auf die Souriausche Bedeutung und «diégésis» («Diegesis») bei Bezugnahmen auf den altgriechischen Begriff; Genette fügt hinzu: «Komplizierter wird es noch bei den Adjektiven (und leider auch bei der Übersetzung ins Englische, wo es nur das eine Wort «diegesis» gibt» (ibid.).

ahmung [...]. Wenn sich aber der Dichter nirgends verbirgt, dann entsteht eine Dichtung oder Erzählung ohne Nachahmung (Platon 1982, 393c).

Platon unterscheidet hier also ganz klar zwei verschiedene «Formen» (ibid., 392c, 393c) oder «Arten» (ibid., 394b) der Erzählung/Diegesis: die Erzählung durch Nachahmung/Mimesis und die Erzählung ohne Nachahmung/Mimesis. Seine Unterscheidung wurde und wird jedoch häufig auf die Begriffsopposition «Mimesis vs. Diegesis» reduziert.<sup>4</sup> Diese Verkürzung ist unzulässig, da für Platon «Diegesis» der Oberbegriff ist: «Erzählung [Diegesis] ist doch beides, die Reden [der Figuren] wie das, was er [der Dichter; A.F.] zwischen den Reden sagt» (ibid., 393b).<sup>5</sup>

Im Sinne dieser verfälschenden Verkürzung der Platonischen Unterscheidung bedeutet Diegesis also nunmehr soviel wie «Erzählung ohne Nachahmung» oder «Erzählung, die auf nicht nachahmende Weise verfährt». Das Verhältnis dieses neuen Begriffs von Diegesis zum Souriauschen Konzept der Diegese ist selbstverständlich ein anderes: Die Funktion einer Erzählung (Diegesis im Platonischen Sinn) besteht darin, eine Vorstellung von der Diegese (im Souriauschen Sinn) zu vermitteln, und sie kann dies auf nachahmende und/oder auf nicht nachahmende Weise (Diegesis im nunmehrigen, Platon verfälschenden Sinn) tun.

### Diegese ≠ Fabula/Story

Souriaus Begriff der Diegese, so formuliert Kessler,

[...] weist [...] eine gewisse Ähnlichkeit mit dem formalistisch/neoformalistischen Konzept der *fabula* auf, ist aber insoweit umfassender, als er nicht nur die Handlung als «chronologische Kausalkette von Ereignissen mit einer bestimmten Dauer innerhalb eines räumlichen Feldes» (Bordwell 1985, 49) in sich einschließt, sondern auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt (1997, 137).

In diesem Sinne ist die *fabula* oder *story*<sup>6</sup> also eine Teilmenge der Diegese (Aumont et al. 1992, 90; vgl. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis

4 Vgl. etwa Abbott 2002, 189, 193; Bal 1991, 75; Bordwell 1985, 3, 16; Chatman 1978, 32, 147; Fludernik 2006, 169; Genette 1994, 18, 116, 201, 222; Hawthorn 2000, 76; Herman/Jahn/Ryan 2005, 107; Journot 2002, 34; Maltby/Craven 1995, 327, 488; Metz 2000, 42, 93; Nünning 2004, 115; Rimmon-Kenan 1983, 106; Stanzel 1982, 93, 191; Sebeok 1986, 209; Wilpert 2001, 175.

5 Vgl. Kirby 1991, 117; Gaudreault 1985, 38 u. 1999, 24, 55ff.

6 In *Film Art* verwenden Bordwell und Thompson statt *fabula* bedeutungsgleich *story* (2004, 70).

1992, 39; Martinez/Scheffel 1999, 23f). Alle Elemente der *story* sind auch Elemente der Diegese, aber die Diegese geht über die *story* hinaus, sie enthält auch nicht auf die «Handlung» bezogene Informationen.

Während Souriau seinen Begriff eindeutig und wiederholt auch auf die zeitlichen Aspekte der erzählten Welt<sup>7</sup> und auf die in ihr vorfallenden Ereignisse oder Handlungen bezieht («alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet», Souriau 1997, 156), taucht bei Erläuterungen des Konzepts durch andere gelegentlich der Verdacht auf, dieses könnte sich nur auf die räumlichen Dimensionen beziehen, die in der erzählten Welt sich ereignenden Handlungen aber ausschließen. So schreibt etwa Genette: «Die Diegese [...] 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» (1994, 201; vgl. 2001, 404f; Sebeok 1986, 209f). Er definiert aber im Sachregister desselben Buches: «[...] für gewöhnlich bezeichnet «Diegese» das raumzeitliche *Universum* der Erzählung» (1994, 313). Wenn die Diegese das raumzeitliche *Universum* der Erzählung ist, dann müssen die darin vorfallenden Ereignisse oder auch Handlungen ein Teil von ihr sein (Zeit ist bekanntlich ein Abstraktum, das auf der Grundlage von Ereignissen/Vorfällen/Handlungen konstruiert wird).

### Ist die Diegese ein filmspezifisches Phänomen?

Obwohl sich Souriau in seinen bereits eingangs zitierten Definitionen nur auf den Film bezieht<sup>8</sup> und es ihm diesbezüglich andere Autoren gleichtun,<sup>9</sup> kann sein Begriff von «Diegese» durchaus auf alle Arten von Erzählungen, egal mit welchem Medium sie vermittelt werden, angewandt werden: «L'histoire et la diégèse concernent donc la partie du récit non spécifiquement filmique» (Vanoye/Goliot-Lété 1992, 31). Sofern man unter Erzählung die Vermittlung zumindest eines Ereignisses (Abbott 2002, 12) oder auch einer Kette von Ereignissen (Bordwell/Thompson 2004, 69) versteht, impliziert jede Erzählung eine «erzählte Welt», in der dieses oder diese Ereignisse stattgefunden haben –

7 Vgl. auch den Beitrag von Böhnke (2007) in diesem Heft.

8 Vgl. auch seine Formulierung in *L'Univers filmique*: «Diégèse, Diégétique: tout ce qui appartient, «dans l'intelligibilité» [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film» (1953, 7). Später allerdings wandte er das Konzept auch auf das Theater an (vgl. Souriau 1963, 11).

9 Vgl. Aumont/Marie 2001, 52; Magny 2004, 36f; Pinel/Marie 1996, 116; Rother 1997, 58; Schanze 2002, 99; Sobchack/Sobchack 1987, 204.

Ereignisse können nur in Zeit und Raum vorkommen. Dementsprechend wurde und wird der Begriff in der Erzählforschung verwendet.<sup>10</sup>

Metz' Redeweise von einer «diegetischen Erzählung» (2000, 153) ist also ein Pleonasmus, der bloß verwirrt. Selbstverständlich wird auch durch das nachahmende Handeln auf einer Theaterbühne eine Diegese vermittelt, so dass ihm (vgl. 1972, 30) auch in dieser Hinsicht zu widersprechen ist. Anne Souriau erläutert:

Das Wort Diegese entstand also im Bereich der Erforschung der Ästhetik des Films, aber die von ihm bezeichnete Idee ist nicht spezifisch für diese Kunst: Sie betrifft alle Künste, in denen man etwas repräsentiert (Kino, Theater, gegenständliches Ballett, Literatur, Malerei und repräsentative Plastik, Programm Musik etc.). Die Diegese ist das Universum des Werks, die Welt, die durch ein Kunstwerk, das davon einen Teil repräsentiert, gesetzt wird.<sup>11</sup>

Ihre extrem weite Auffassung des Begriffs führt uns allerdings zur oben bereits diskutierten Frage zurück, ob eine Diegese zwangsläufig auch eine zeitliche Dimension hat: Zwar wird jede Art von gegenständlicher Malerei oder Plastik beim Betrachter mehr oder weniger deutliche Raumvorstellungen hervorrufen, aber diese Vorstellungen weisen nicht unbedingt auch eine zeitliche Dimension auf. Damit geht Anne Souriaus Auffassung von Diegese über diejenige ihres Vaters hinaus, der den Begriff stets auf die räumlichen *und* zeitlichen Aspekte der erzählten Welt bezog. Auch nach Ansicht von Noël Burch wird bereits durch nicht-narrative, bloß deskriptive Vermittlungen eine Diegese konstituiert:

The term *diegesis* was revived and appropriated by Etienne Souriau to account for a phenomenon which most scholars have associated peculiarly with cinema – and this in itself points to a privileged status among the other signifying practices. However, there is no doubt whatsoever that novelistic reading and writing, for example, involve a diegetic process, not only in dialogue and descriptions of the action but also in the adjunction

10 Vgl. etwa Abbott 2002, 68, 189; Martinez/Scheffel 1999, 192; Rimmon-Kenan 1983, 47. Der diesbezüglich einflussreichste Text dürfte Genette 1994 sein (gelegentlich wird die Begriffschöpfung fälschlich sogar Genette zugeschrieben; vgl. etwa Nünning 2004, 115).

11 Le mot de diégèse a donc pris naissance dans des recherches de esthétique cinématographique, mais la notion qu'il désigne n'est pas particulière à cet art: elle s'applique à tout art où on représente quelque chose (cinéma, théâtre, ballet figuratif, littérature, peinture et sculpture du second degré c'est-à-dire représentatives, musique descriptive, etc.). La diégèse est l'univers de l'oeuvre, le monde posé par une oeuvre d'art qui en représente une partie» (Souriau/Souriau 1990, 581, Übers. AF).

of not directly narrative passages describing places, people, clothing, sounds, odours, etc. Moreover, one can easily imagine (and in fact find, among the productions of the nouveau roman) non-narrative fictional writing, consisting, possibly at book length, solely of descriptions and excluding any manifest narrative action, which would nonetheless conjure up that imaginary presence which we call the diegetic effect in the cinema (Burch 1990, 245).

### Diegese und filmische Denotation

Metz bezieht sich bei seiner Verwendung des Begriffs zwar explizit auf Souriau, schreibt jedoch im Anschluss daran, dass der Begriff «im Grunde die Gesamtheit der filmischen Denotation» bezeichne (1972, 137f).<sup>12</sup> Diese Formulierung entspricht insofern nicht Souriaus Auffassung, als so gut wie jeder Film auch Informationen denotiert, die nicht die erzählte Welt betreffen, etwa die im Vor- und Abspann eines typischen Films enthaltenen Informationen darüber, wer den Film produziert, inszeniert, geschnitten etc. hat.

Zutreffender wäre es, die Diegese als die Gesamtheit aller Denotationen einer *Erzählung* zu bezeichnen. Aber bereits Formulierungen wie «diegesis [...] designates the denotative elements of a narrative» (Königsberg 1997, 91) oder die Festlegung der Diegese als «das denotative Material der Filmerzählung» (Monaco 2000a, 44) sind wieder missverständlich, da die «denotativen Elemente» oder das «denotative Material» wohl eher an die Ebene des *Diskurses* (vgl. Todorov 1972, 264), des *discourse* (Chatman 1978, 9) oder auch *plot*<sup>13</sup> denken lassen, an die Ebene des konkreten oder materiellen Daseins der Erzählung.

### Gibt es nur bei fiktionalen Erzählungen eine Diegese?

Souriau (1997, 151f, 156; 1953, 7) und viele andere, die ihm darin folgen,<sup>14</sup> scheinen die Verwendung des Begriffs auf fiktionale Erzählungen zu beschränken. Sofern man unter «Diegese» aber die durch

<sup>12</sup> Diese Definition wird in der Folge von anderen Autoren übernommen, vgl. etwa Makaryk 1993, 534; Monaco 2000b, 163; Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 38.

<sup>13</sup> «Everything visibly and audibly present in the film before us» (Bordwell/Thompson 2004, 71).

<sup>14</sup> Vgl. etwa Blandford/Grant/Hillier 2001, 67; Bordwell 1985, 16; Journot 2002, 35; Kawin 1992, 59, 543; Sobchack/Sobchack 1987, 204; Magny 2004, 36; Metz 1972, 29f, 33; Pinel/Marie 1996, 116; Schanze 2002, 99.

eine Erzählung – explizit und implizit – gesetzte Welt versteht, ist eine derartige Einschränkung nicht sinnvoll: Alle wesentlichen Aspekte des Konzepts, etwa die Unterscheidung zwischen den explizit in der Erzählung präsentierten Elementen und denen, auf die der Rezipient schließt, oder die Unterscheidung zwischen diegetischen und nicht-diegetischen Elementen einer Erzählung, auf die ich weiter unten näher eingehen werde, sind bei nicht-fiktionalen Erzählungen ebenso gegeben wie bei fiktionalen (vgl. O’Sullivan et al. 1994, 88). Auch der Rezipient einer nicht-fiktionalen Erzählung erhält durch diese nur relativ wenige explizite Informationen und ergänzt dazu eine Menge anderer Dinge; auch er versucht also, die erhaltenen Informationen zu einer möglichst schlüssigen Vorstellung der erzählten Welt zu ergänzen. Der einzige Unterschied zur fiktionalen Erzählung besteht darin, dass der Rezipient diese Welt nicht für eine Erfindung des Autors hält, sondern für eine Repräsentation eines Ausschnitts der wirklichen Welt. Man könnte auch formulieren: Wir alle haben unterschiedlich ausgearbeitete Vorstellungen von der wirklichen Welt in unseren Köpfen. Durch jede nicht-fiktionale Erzählung bzw. jede Erzählung, die wir für nicht-fiktional halten, wird diese Vorstellung von der ‚Wirklichkeits-Diegesi‘ ergänzt, verändert oder auch bestätigt.

### **Diegetisch vs. nicht-diegetisch**

Souriau wendet das Adjektiv diegetisch (*diégétique*) nur auf «gedankliche Gegenstände» an (1997, 152). Er schreibt z.B. vom «diegetischen Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird» (ibid., 144), und definiert: «Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet» (ibid., 151). Die Negativform «nicht-diegetisch» oder «nondiegetisch» taucht in seinem Text nicht auf.<sup>15</sup>

In der filmanalytischen Praxis haben sich die Begriffe «diegetisch» und «nicht-diegetisch» mittlerweile aber breit durchgesetzt, um die verschiedenen Elemente des Plots/Diskurses in zwei Gruppen einzuteilen. Demnach gelten die bewegten Bilder von Figurenhandlungen und Schauplätzen und die akustische Wiedergabe von in der erzählten Welt ausgeführten Dialogen, verursachten Geräuschen und Tönen als «diegetisch», aber schriftliche Inserts, die etwa Auskunft über Handlungsort und/oder -zeit geben, oder die Voice-over eines «allwissenden» Erzählers, die wesentliche Ereig-

<sup>15</sup> Vgl. den Beitrag von Kessler (2007) in diesem Heft.

nisse der Vorgeschichte mitteilt, gelten, ebenso wie die Credits, als «nicht-diegetisch».<sup>16</sup>

Wenn wir uns jedoch die verschiedenen Elemente eines Films ansehen, dann fällt auf, dass wir es hier, was die Unterscheidung <diegetisch>/<nicht-diegetisch> anbelangt, eigentlich mit drei und nicht bloß zwei verschiedenen Gruppen von Elementen zu tun haben, zwischen denen zu differenzieren ist:

1. Da wären einmal jene Elemente, die (im Normalfall<sup>17</sup>) ganz klar nicht-diegetischer Natur sind: Das animierte Logo der Produktionsfirma, die schriftlichen Einblendungen, die Auskunft darüber geben, wer den Film produziert, fotografiert, geschnitten, inszeniert etc. hat, die Überblendzeichen, die dem Filmvorführer das nahende Ende der Filmrolle signalisieren, Kratzer auf der Filmkopie oder etwa ein Mikrofon, das vom Tonassistenten zu tief gehalten und daher von der Kamera eingefangen wurde.
2. Zum anderen wären da jene eindeutig diegetischen Elemente: Wir sehen die bewegten Bilder von Figuren, die bestimmte Handlungen ausführen, von Schauplätzen, auf denen sich diese Handlungen ereignen, wir hören die Wiedergabe von Äußerungen der Figuren oder Musik, die sie machen.
3. In einem typischen Kinofilm finden sich aber auch Elemente, die zwar ebenfalls Informationen über die erzählte Welt liefern, jedoch auf andere Weise als jene der zuvor genannten Gruppe: schriftliche Einblendungen (*superimposed titles* oder auch *captions*), die Auskunft geben über Ort und Zeit der Handlung, z.B. «Los Angeles 2029 A.D.», oder die Informationen vermitteln über in der erzählten Welt zum gegebenen Zeitpunkt bereits vorgefallene Ereignisse wie etwa die schriftlichen Einleitungen am Beginn der STAR-WARS-Filme. In diese Gruppe fällt aber auch die Voice-over eines Erzählers, der selbst keine Figur in der erzählten Welt ist, also eines *noncharacter narrator* (vgl. Bordwell/Thompson 2004, 87).

16 Vgl. etwa Aumont/Marie 1988, 149; Blandford/Grant/Hillier 2001, 67; Bordwell/Thompson 2004, 366; Hayward 1996, 69; /Craven 1995, 486; O'Sullivan et al. 1994, 88; Pearson/Simpson 2001, 133; Vanoye/Goliot-Lété 1992, 39.

17 Gerade mit dieser Grenze oder Zuordnung wird immer wieder gespielt, so etwa am Anfang von CONSPIRACY THEORY (FLETCHERS VISIONEN, USA 1997, Richard Donner), WATERWORLD (USA 1995, Kevin Reynolds) oder HARD RAIN (USA 1998, Mikael Salomon), in denen jeweils ein fließender Übergang vom Logo der Produktionsfirma zur ersten Einstellung vom Handlungsschauplatz zu beobachten ist.

Obwohl auch die Elemente der dritten Gruppe den Rezipienten über die Diegese informieren, werden sie (zusammen mit den Elementen der ersten Gruppe) als «nicht-diegetisch» klassifiziert. Als «diegetisch» gelten üblicherweise nur die Elemente der zweiten Kategorie. Begründet wird diese Zuordnung damit, dass die «diegetischen» Elemente «Teile der erzählten Welt» seien<sup>18</sup> oder «aus ihr stammten»,<sup>19</sup> z.B.: «diegetic sound is sound that has a source in the story world» (Bordwell/Thompson 2004, 366).

Aber Moment mal: im Kino sehen oder hören wir doch keinen einzigen Teil der Diegese, kein einziges Element der erzählten Welt – schließlich sind wir nicht dort, sondern im Kino! Genau genommen treffen die Formulierungen, mit denen typischerweise die nicht-diegetischen Anteile des Plots/Diskurses charakterisiert werden (vgl. etwa Bordwell/Thompson 2004, 71), auf alles zu, was wir in einem Film zu sehen und zu hören bekommen: Der gesamte Film einschließlich seiner Tonspuren befindet sich «außerhalb der erzählten Welt». Eine gewisse Ausnahme bilden hier lediglich Dokumentarfilme. Sie sind hinsichtlich ihrer materiellen Existenz tatsächlich ein Teil der Diegese, die sie entwerfen. Die Filmrollen eines Dokumentarfilms stammen aus eben jener Welt, von der der Film erzählt.

Auch jene immer wieder referierte Faustregel zur Unterscheidung von diegetischen und nicht-diegetischen Elementen des Plots/Diskurses funktioniert nicht, sofern man bei ihrer Anwendung exakt genug vorgeht: «Nichtdiegetische Elemente des Films sind definiert als solche, die von einer Figur des Films nicht wahrgenommen werden oder, strikter, prinzipiell nicht wahrgenommen werden können» (Rother 1997, 58). Ich würde meinen: Üblicherweise gehen wir davon aus, dass die Figuren in einem Film eben diesen Film prinzipiell nicht wahrnehmen können, dementsprechend auch keinen seiner Teile oder Elemente (auch hier gilt die oben erwähnte Ausnahme im Fall von Dokumentarfilmen).

Diese Kritik betrifft nur die Unterscheidung der verschiedenen Elemente des *Plots/Diskurses* mithilfe der Adjektive «diegetisch» und «nicht-diegetisch» und nicht deren Anwendung auf die erzählte Welt: Zu sagen, dass irgendetwas von dem, was wir im Kino zu sehen und zu hören bekommen, «diegetisch» sei, ist insofern falsch im Sinne der

<sup>18</sup> Vgl. etwa Blandford/Grant/Hillier 2001, 67; Kessler 1997, 137; Maltby/Craven 1995, 486; Pearson/Simpson 2001, 133.

<sup>19</sup> Vgl. etwa Bordwell/Thompson 2004, 332, 366, 369; Branigan 1984, 43; Journot 2002, 35; Kawin 1992, 59; Nelmes 1996, 430; O'Sullivan et al. 1994, 88; Percheron 1985, 75; Vanoye 1998, 147.

Urheber des Konzepts, als die ‹Diegese› (bei fiktionalen Erzählungen) ja nur in unserer *Vorstellung* existiert. – Im *Kino* haben wir es lediglich mit Zeichen zu tun, die auf die Diegese verweisen oder genauer gesagt: uns dazu veranlassen, eine Vorstellung der Diegese zu konstruieren. Aber Souriaus Rede von der ‹diegetischen Abfolge der Ereignisse› (1997, 148) oder seine Formulierung ‹diegetisch liegt Blaubarts Burg in Frankreich, der geographisch tatsächliche (profilmische) Standort des Schlosses aber ist in Bayern› (ibid., 152), sind durchaus konsequent im Sinne des Konzepts.

Die Anwendung des Adjektivs ‹diegetisch› zur Unterscheidung verschiedener Elemente des Plots/Diskurses eines Films<sup>20</sup> ist also genau genommen unzulässig, aber dennoch hilfreich. Es stellt sich also die Frage, worauf diese Unterscheidung tatsächlich gründet: Inwiefern unterscheidet sich die Art und Weise, in der z.B. *superimposed titles* über die erzählte Welt informieren, von jener, in der dies die bewegten Bilder von Figurenhandlungen tun?

### **Mimetische und nicht-mimetische Informationen über die Diegese**

Die üblicherweise als ‹diegetisch› klassifizierten Elemente unterscheiden sich von jenen, die zwar ebenfalls über die Diegese informieren, aber dennoch nicht als diegetisch gelten, durch den Umstand, dass sie auf nachahmende Weise über die erzählte Welt informieren. Bei den ‹diegetischen Elementen› handelt es sich um Abbildungen oder Nachahmungen von Dingen und Vorgängen, die in der erzählten Welt existieren (sollen) oder sich dort zugetragen haben (sollen). Zwischen den bewegten Bildern von den Figurenhandlungen, die uns auf der Leinwand begegnen, und den Vorgängen in der erzählten Welt, auf die sie verweisen (sollen), besteht eine große Ähnlichkeit. ‹Nicht-diegetische Elemente› des Plots/Diskurses wie etwa *superimposed titles* oder ‹nicht-diegetische Musik› informieren zwar ebenfalls über die erzählte Welt, tun dies aber nicht, indem sie Aspekte der erzählten Welt nachahmen. Die schriftlichen Prologe am Beginn der STAR-WARS-Filme haben keinerlei Ähnlichkeit mit den diegetischen Ereignissen, von denen sie berichten; die bedrohliche Musik, die vor einer Mordszene ertönt und

<sup>20</sup> Da auch eine literarische Erzählung aus einem Plot/Diskurs besteht, ließe sich auch hier fragen: Welche Elemente sind ‹diegetisch› und welche ‹nicht-diegetisch›? Antwort: keines. Sofern keine Abbildungen oder abbildenden Elemente enthalten sind, fällt der größte Teil des Textes in die letzte der oben differenzierten drei Gruppen von Elementen, der Rest in die erste.

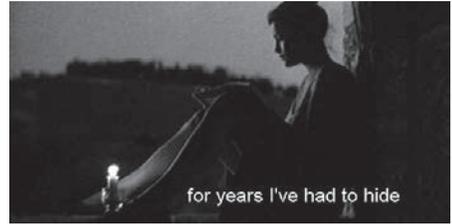
uns darüber informiert, dass Gefahr lauert, hat keinerlei Ähnlichkeit mit dieser Gefahr oder sonst einem akustischen Ereignis in der erzählten Welt, während «diegetische Musik» große Ähnlichkeit mit musikalischen Ereignissen in der erzählten Welt hat.

Man könnte hier mit Peirce von ikonischen im Unterschied zu symbolischen Informationen über die Diegese sprechen. Die «diegetischen» Elemente des Plots/Diskurses sind – in der hier zur Debatte stehenden Hinsicht – *icons*: Sie repräsentieren die entsprechenden Dinge und Vorgänge in der erzählten Welt «by [...] similarity» (Peirce 1998, 276). Die «nicht-diegetischen» Elemente dagegen sind als Symbole zu klassifizieren: Die Verbindung zwischen *superimposed titles*, Stimmen von *noncharacter narrators* und nicht-diegetischer Musik mit den entsprechenden diegetischen Zusammenhängen besteht aufgrund von Konventionen der Verbalsprache, des typischen Einsatzes bestimmter Musik etc.<sup>21</sup>

Aber gerade die bereits erwähnte Platonische Unterscheidung zwischen der Erzählung durch Nachahmung und der Erzählung ohne Nachahmung oder, kurz gesagt, der Platonische Mimesis-Begriff (der im Gegensatz zum Aristotelischen noch ohne Weiteres mit «Nachahmung» übersetzt werden kann<sup>22</sup>) eignet sich gut zur Beschreibung der Differenz zwischen den «diegetischen» und den «nicht-diegetischen» Elementen des Plots/Diskurses: Die bewegten Bilder von Vorgängen in der erzählten Welt, die Wiedergabe von Dialog und «diegetischer Musik» erzählen auf nachahmende, also mimetische Weise von diesen Ereignissen; sie haben große Ähnlichkeit mit Kernaspekten der Vorstellung von der erzählten Welt, die in unseren Köpfen erzeugt werden

21 Der vielbeschworene indexikalische Charakter des Filmbildes stellt lediglich eine Verbindung zwischen Plot/Diskurs und der profilmischen Ebene, also dem Studio oder den Dreharbeiten her. Einen Einfluss auf die Konstruktion der Vorstellung von der erzählten Welt kann er daher auch nur bei dokumentarischen Formen haben oder insofern, als ein Film als eine Dokumentation der profilmischen Ebene betrachtet wird.

22 Vgl. Aristoteles 1982, 1447a ff; Petersen 2000, 37ff. Petersens Argument, dass der Begriff auch bei Platon nicht mit «Nachahmung» übersetzt werden könne (ibid., 21), weil dieses Wort nur auf Imitationen von real Existentem bezogen werde, kann ich mich gerade in Zusammenhang mit Souriaus Konzept der Diegese nicht anschließen: Die Filmemacher versuchen, insofern sie mit den mimetischen Ausdrucksmitteln des Films arbeiten, bewegte Bilder herzustellen, die eine möglichst große Ähnlichkeit mit ihrer eigenen Vorstellung von der Diegese haben, diese also möglichst getreu nachzuahmen, um den Rezipienten zu einer dementsprechenden Vorstellungsbildung zu veranlassen. Und dieser kann gar nicht umhin, die bewegten Bilder als eine Nachahmung der erzählten Welt aufzufassen, sei diese nun erfunden oder nicht, sind diese Bilder doch das Ausgangsmaterial, auf deren Grundlage er eine möglichst konsistente Vorstellung von der erzählten Welt zu bilden versucht.



1, 2 BEAUTÉ VOLÉE.

soll.<sup>23</sup> Dagegen informieren uns *superimposed titles* wie zu Beginn der STAR WARS-Filme, Stimmen von *noncharacter narrators* und mitunter auch *background music* auf nicht-mimetische Weise über die erzählte Welt.

Damit ergibt sich eine amüsante begriffsgeschichtliche Ironie: Die zuletzt erwähnten Elemente, die in der üblichen filmanalytischen Praxis als «nicht-diegetisch» klassifiziert werden, fallen im Sinne der (Platon verfälschenden) Begriffsopposition «Mimesis vs. Diegesis» in die Rubrik «Diegesis». Das heißt, ein Teil jener Elemente, die der Filmanalytiker «nicht-diegetisch» nennt, hätte ein mit der Begriffsopposition «Mimesis vs. Diegesis» arbeitender Narratologe als «diegetisch» zu klassifizieren! Der Filmanalytiker bezeichnet sie als «nicht-diegetisch», weil sie «nicht zur Diegese gehören» oder «nicht aus ihr stammen», der Narratologe nennt sie «diegetisch», weil sie auf nicht-mimetische Weise erzählen (vgl. Cuddon 1998, 225; Fludernik 2006, 169; Hawthorn 2000, 78f).

Auch mithilfe eines *superimposed title* kann die Diegese nachgeahmt werden; geschieht dies, dann handelt es sich folglich gleichfalls um ein «diegetisches» Element. Ein Beispiel dafür findet sich in Bernardo Bertoluccis Film BEAUTÉ VOLÉE (Gefühl und Verführung, FR/IT/GB 1996).

Lucy Harmon (Liv Tyler) ist beim Schreiben ihres Tagebuches zu sehen, im Voice-over spricht ihre Stimme den Text, den sie offenbar gerade schreibt, zugleich wird dieser in handschriftlicher Form sukzessive eingeblendet – quasi als würde die Figur auf die vierte Wand schreiben.

Wäre der *superimposed title* auf die von mir in Abb. 2 illustrierte Weise eingefügt worden, dann würde es sich im Sinne der üblichen terminologischen Praxis um ein «nicht-diegetisches» Element handeln, so aber ist es als «diegetisches» anzusehen, allerdings mit Einschrän-

23 Verstraten weist auf die «funktionelle Homologie» zwischen dem platonischen Konzept der «Erzählung durch Nachahmung» und dem Souriauschen Diegese-Begriff hin, ohne dem allerdings weiter nachzugehen; 1989, 63, Übers. AF.

kungen, da Lucy tatsächlich nicht mit weißer, sondern mit schwarzer Tinte schreibt. Dies führt uns zur Frage der Wiedergabetreue.

### Unterschiedlich treue Nachahmungen der Diegese

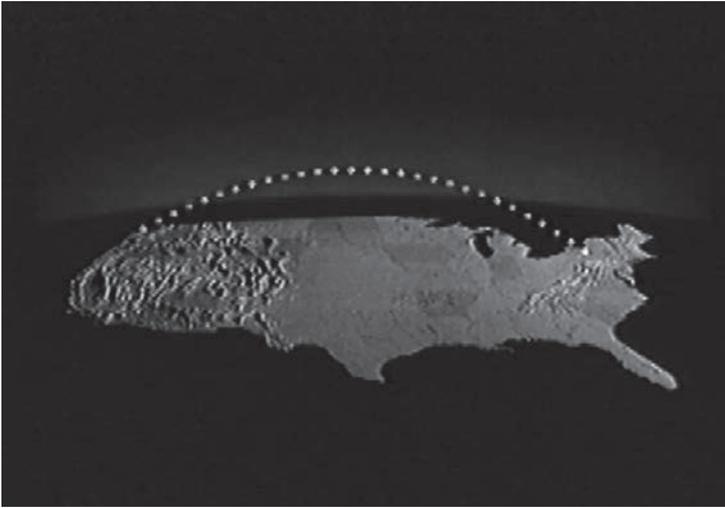
Die Begriffe «mimetisch» und «nicht-mimetisch» verweisen genau genommen lediglich auf zwei Extreme eines ganzen Spektrums an möglichen Zwischenformen. Die Information über die erzählte Welt kann auf *mehr* oder *weniger* nachahmende Weise erfolgen: Beispielsweise ahmt ein Schwarzweißfilm die erzählte Welt weniger «stark» oder «genau» nach als ein Farbfilm. Aber Rezipienten eines Schwarzweißfilms dürften wohl kaum annehmen, dass es in der durch diesen Film präsentierten Diegese keine Farben gibt.<sup>24</sup> Vielmehr ahmt der Film die erzählte Welt in dieser Hinsicht einfach nicht nach.

Ein anderes Beispiel für eine filmische Zwischenform zwischen mimetischer und nicht-mimetischer Vermittlungsweise wäre die Landkarte, mit deren Hilfe in *SLEEPLESS IN SEATTLE* (USA 1993, Nora Ephron) der Rezipient über die diversen Flugreisen der Figuren informiert wird:

Diese Einfügungen informieren uns auf weniger nachahmende, abstraktere Weise über diese Reisen, als wenn wir die Figuren im Flugzeug sitzen, am Flughafen der jeweiligen Stadt ankommen etc. sehen würden, andererseits aber auf weniger abstrakte Weise, als wenn wir durch eine Voice-over erführen, dass Annie von Seattle nach New York geflogen ist.

In Zusammenhang mit diesem Spektrum an möglichen Zwischenformen bietet sich die Verwendung des Begriffs der *fidelity*, der (Wiedergabe-)Treue an, den Bordwell und Thompson für die Analyse des Filmtons vorgeschlagen haben (2004, 365f): Im Falle der animierten Karte aus *SLEEPLESS IN SEATTLE* wird die Diegese weniger treu nachgeahmt als durch eine konventionelle filmische Wiedergabe. In diesem Zusammenhang ist auf Siegrist zu verweisen, der die «übliche Geräuschung von Faustschlägen mit (unrealistisch) lautem Donnern oder gar Knacken» als «nicht diegetischen Ton» bezeichnet – im Unterschied zur «getreuen Wiedergabe des realistischerweise kaum hörbaren Geräuschs» (Siegrist 1986, 97). Aber müssten wir nicht, solange dem Rezipienten nicht bewusst wird, dass es sich bei dem lauten Donnern oder Knacken nicht um das dem Faustschlag entsprechende Geräusch han-

<sup>24</sup> Es sei denn, dass genau darauf explizit hingewiesen wurde wie etwa in *PLEASANTVILLE* (USA 1998, Gary Ross).



3 SLEEPLESS IN  
SEATTLE.

deln kann, sehr wohl von ‹diegetischem Ton› sprechen? In diesem Fall gelten ihm diese Geräusche als Nachahmungen akustischer Ereignisse in der erzählten Welt. Und mit dem von Siegrist ebenfalls verwendeten Begriff der *Treue* lässt sich die hier zur Debatte stehende Differenz recht treffend beschreiben: Die ‹übliche Geräuschung von Faustschlägen mit (unrealistisch) lautem Donnern oder gar Knacken› ist eine *weniger treue Nachahmung* der akustischen Ereignisse in der Diegese als die ‹Wiedergabe des realistischerweise kaum hörbaren Geräuschs›. Eine rein dichotomische Anwendung der Begriffe ‹diegetisch› und ‹nicht-diegetisch› auf die verschiedenen Elemente des Plots/Diskurses ist folglich gar nicht möglich. An Siegrists Aussage kann das leicht demonstriert werden: Wie *treu* müsste die Wiedergabe des Tons denn sein, damit er als ‹diegetisch› klassifiziert werden kann? Und wer sollte das entscheiden?

#### **Mehrere mögliche Anwendungsebenen der Unterscheidung**

Bei der Erörterung mimetischer und nicht-mimetischer Informationen über die Diegese ist desweiteren in Betracht zu ziehen, dass diese Differenzierung auf verschiedenen Ebenen angewandt werden kann. Sobald von in der Diegese stattfindenden Vermittlungsvorgängen erzählt wird (also diegetische Vermittlungen vermittelt werden), kann bei *jeder* dieser Vermittlungsebenen die Frage nach einer Ähn-

lichkeit zwischen dem Vermittelnden und dem Vermittelten, zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten gestellt werden.

Evident wird dies etwa, wenn Zeitungsschlagzeilen, Ortstafeln und Briefe gezeigt oder Figurendialoge wiedergegeben werden. Die in der erzählten Welt existierende Schlagzeile hat zwar keine Ähnlichkeit mit den Ereignissen, von denen sie erzählt, aber die fotografische Wiedergabe der Zeitung auf der Leinwand weist große Ähnlichkeit mit dem diegetischen Gegenstand «Zeitung» auf. Offensichtlich handelt es sich hier hinsichtlich des Nachahmungsaspektes um eine Mischform: Über die Zeitung selbst, über dieses in der erzählten Welt produzierte und existierende Papier, werden wir mimetisch, über die Ereignisse, von denen sie berichtet, jedoch auf nicht-mimetische Weise informiert. Insgesamt genommen informiert dieses Element (Abb. 4) also weniger mimetisch über die Diegese, als wenn die in der Zeitung berichteten Ereignisse durch Schauspieler dargestellt oder mittels historischen Nachrichtenmaterials (Abb. 5) wiedergegeben worden wären, andererseits aber auf mimetischere Weise, als wenn von diesen Ereignissen durch *superimposed titles* erzählt worden wäre.

Für gewöhnlich wird ein Insert wie in Abb. 4 als «diegetisch» bezeichnet. Entscheidend für die Zuschreibung dieser Eigenschaft zu Elementen des Plots/Diskurses ist also offensichtlich nur die letzte Vermittlungsebene bzw. jene, die dem Rezipienten am nächsten ist. Die Zeitung dient dazu, bestimmte diegetische Ereignisse anderen Figuren zu vermitteln, wohingegen die fotografische Wiedergabe der Zeitung auf der Leinwand an den Rezipienten adressiert ist. Auf der letzten Vermittlungsebene, mit der der Rezipient unvermittelt oder «unmittelbar» konfrontiert ist, findet eindeutig eine Nachahmung diegetischer Zusammenhänge statt. In diesem Sinne ist auch eine Zeitungsschlagzeile im Film eine mimetische Information über die Diegese. Dasselbe gilt für den Dialog von Figuren, den Fink entsprechend als «standard mimetic dialogue» bezeichnet (1982, 16).

Will man also das Adjektiv «diegetisch» im Sinne der filmanalytisch üblichen Verwendung exakt definieren, dann reicht es nicht zu sagen: «Diegetisch ist alles, was zur erzählten Welt/Diegese gehört». Die Definition muss vielmehr lauten:

Als diegetisch wird nicht nur alles bezeichnet, was zur erzählten Welt gehört, sondern auch all jene Anteile des Plots/Diskurses, die den Rezipienten (auf jener Vermittlungsebene, mit der er unmittelbar konfrontiert ist)<sup>25</sup> auf nachahmende Weise über die erzählte Welt

<sup>25</sup> Diese Ergänzung ist genau genommen nicht notwendig, da mit Plot/Diskurs eigentlich nur diese Vermittlungsebene bezeichnet wird.



4, 5 It's ALWAYS  
FAIR WEATHER  
(VORWIEGEND HEITER,  
USA 1955, Gene  
Kelly/Stanley  
Donen).

informieren, wobei diese Nachahmung mehr oder weniger treu und ein Element des Plots/Diskurses daher auch mehr oder weniger diegetisch sein kann.

### **Nachträgliche Korrekturen der Vorstellung von der Diegese**

In Zusammenhang mit dem Adjektiv «diegetisch» taucht bei Durchsicht der Literatur eine weitere Streitfrage auf; Branigan schreibt: «a sound [...] is non-diegetic if it is not, and could not be, heard by a character even if the sound later also functions diegetically (as in a sound bridge between scenes)» (1984, 43; vgl. auch Rother 1997, 58). Sehen wir von der zuvor ausführlich diskutierten Ungenauigkeit einmal ab, dann *ist* der Ton der darauf folgenden Szene, der bei einem vorgezogenen Ton bereits in der Szene davor zu hören ist, auch für die Figuren hörbar – nur eben für die Figuren der folgenden Szene. Die Frage, die hier zur Debatte steht, lautet: Zu welchem Zeitpunkt im Verlauf

der Rezeption soll entschieden werden, ob ein jeweiliges Element des Plots/Diskurses «diegetisch» ist oder nicht? Ist ein Element, das der Rezipient zunächst für «nicht-diegetisch» hält, das sich dann aber doch als «diegetisch» erweist, nun das eine oder das andere? Die Antwort müsste sein: Derartige Elemente *scheinen* zunächst «nicht-diegetisch», stellen sich aber *später* als «diegetisch» heraus. Dass es im Verlauf der Rezeption einer Erzählung zu mehr oder weniger umfangreichen Re-Konstruktionen der Vorstellung von der erzählten Welt kommen kann, scheint mir ein impliziter Aspekt des Souriauschen Diegese-Konzepts zu sein. Der Rezipient versucht, eine möglichst schlüssige und möglichst vollständige Vorstellung der Diegese zu bilden. Dabei kann er sich irren oder mag vorsätzlich getäuscht werden, was sich anhand der «falschen Fahrten» (vgl. Blaser et al. 2007) augenfällig zeigen lässt. Hier spielt diese mentale Re-Konstruktionstätigkeit eine zentrale Rolle.

### Literatur

- Abbott, H. Porter (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aristoteles (1982) *Poetik* [ca. 335 v. Chr.]. Griechisch/deutsche Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1992) *Aesthetics of Film* [frz. 1983]. Austin: University of Texas Press.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (1988) *L'Analyse des films*. Paris: Nathan.
- / — (2001) *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Bal, Mieke (1991) *On Story-Telling. Essays in Narratology*. Sonoma: Polebridge Press.
- Balme, Christopher (2001) *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2., überarb. Aufl. Berlin: Schmidt.
- Blandford, Steve / Grant, Barry K. / Hillier, Jim (2001) *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold.
- Blaser, Patrice / Braidt, Andrea / Fuxjäger, Anton / Mayr, Brigitte (Hg.) (2007) *Maske und Kothurn* 53,2–3 («Falsche Fahrten in Film und Fernsehen»). Wien: Böhlau.
- Böhnke, Alexander (2007) Die Zeit der Diegese. In: *Montage/AV* 16,2 (in diesem Heft).
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- / Thompson, Kristin (2004) *Film Art. An Introduction* [1979]. 7. Aufl. New York: McGraw Hill.

- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.
- (1986) Diegesis and Authorship. In: *Iris* 4,2 (=Nr. 7), S. 37–54.
- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Burch, Noël (1990) Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits [1982]. In: Ders.: *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press, S. 243–266.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cuddon, J. A. (Hg.) (1998) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 4. Aufl. Oxford: Blackwell.
- Fink, Guido (1982) From Showing to Telling. Off-Screen Narration in the American Cinema. In: *Litterature d'America*, 12, S. 5–37.
- Fludernik, Monika (2006) *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gardies, André / Bessalel, Jean (1992) *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Les Éditions Du Cerf.
- Gaudreault, André (1985) Mimèsis, diégèsis et cinéma. In: *Recherches Semiotiques / Semiotic Inquiry* 5,1, S. 32–45.
- (1999) *Du littéraire au filmique. Système du récit* [1988]. Korrig. u. erw. Aufl. Québec: Éd. Nota bene.
- Gemoll, Wilhelm (1954) *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*. 5. Aufl. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung*. München: Fink [dt. Gesamtausgabe von «Discours du récit» aus *Figures III* (1972) und von *Nouveau discours du récit* (1983)].
- (2001) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982]. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hawthorn, Jeremy (2000) *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. 4. Aufl. London: Arnold.
- Hayward, Susan (1996) *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Herman, David / Jahn, Manfred / Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Journot, Marie-Thérèse (2002) *Le vocabulaire du cinéma*. Paris: Nathan.
- Kawin, Bruce (1992) *How Movies Work* [1987]. Berkeley: University of California Press.
- Kessler, Frank (1997) Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: *Montage AV* 6,2, S. 132–139.
- (2007) Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).
- Kirby, John T. (1991) Mimesis and Diegesis. Foundations of Aesthetic Theory in Plato and Aristotle. In: *Helios* 18,2, S. 113–128.

- Konigsberg, Ira (1997) *The Complete Film Dictionary*. 2. Aufl. New York: Penguin.
- Magny, Joël (2004) *Vocabulaires du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Makaryk, Irena R. (Hg.) (1993) *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (1999) *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films* [frz. 1968]. München: Fink.
- (1994) Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung [frz. 1975]. In: *Psyche* 48,11, S. 1004–1046.
- (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [frz. 1977]. Münster: Nodus-Publikationen.
- Monaco, James (2000a) *Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe* [amerik. 1999]. Reinbek: Rowohlt.
- (2000b) *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia* [amerik. 1977]. Überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek: Rowohlt.
- Nelmes, Jill (Hg.) (1996) *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2004) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- O'Sullivan, Tim / Hartley, John / Saunders, Danny / Montgomery, Martin / Fiske, John (1994) *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. 2. Aufl. London: Routledge.
- Pearson, Roberta E. / Simpson, Philip (Hg.) (2001) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders (1998) *Collected Papers. Bd. 2* [1931–58]. Repr. Bristol: Thoemmes Press.
- Percheron, Daniel (1985) Diégèse [1976]. In: Jean Collet et al.: *Lectures du film*. 4. Aufl. Paris: Éditions Albatros, S. 74–77.
- Petersen, Jürgen H. (2000) *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink.
- Pinel, Vincent / Marie, Michel (1996) *Vocabulaire technique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Platon (1982) *Der Staat* [409–405 v. Chr.]. Übers. u. hg. v. Karl Vretska. Stuttgart: Reclam.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983) *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Rother, Rainer (Hg.) (1997) *Sachlexikon Film*. Reinbek: Rowohlt.
- Schanze, Helmut (Hg.) (2002) *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Sebeok, Thomas (Hg.) (1986) *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Siegrist, Hansmartin (1986) *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen: Niemeyer.
- Sobchack, Thomas / Sobchack, Vivian C. (1987) *An Introduction to Film*. 2. Aufl. N.Y.: Addison Wesley.
- Souriau, Etienne (Hg.) (1953) *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion.
- (1963) *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale* [1956]. Paris: Centre de Documentation Universitaire.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage AV* 6,2, S. 140–157.
- / Souriau, Anne (Hg.) (1990) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge.
- Stanzel, Franz K. (1982) *Theorie des Erzählens* [1979]. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Todorov, Tzvetan (1972) Die Kategorien der literarischen Erzählung [1966]. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 263–294.
- Vanoye, Francis (1998) *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit – I* [1979]. 2. Aufl. Paris: Nathan.
- / Goliot-Lété, Anne (1992) *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan.
- Verstraten, Paul (1989) Diëgese. In: *Versus* (Nijmegen), 1, S. 59–70.
- Wilpert, Gero von (2001) *Sachwörterbuch der Literatur* [1955]. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner.