

Frank Kessler

Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule

Die *Revue du cinéma* präsentiert ihren Lesern in einer Beilage zum Januarheft 1947 unter dem Titel „Documents du Centre de Filmologie“ das Forschungsprogramm einer gerade neugegründeten Institution, die sich der wissenschaftlichen Untersuchung „filmischer Tatsachen“ in ihrer psychologischen und physiologischen Wirkung auf den menschlichen Organismus widmen will. Die treibende Kraft hinter diesem Unternehmen ist Gilbert Cohen-Séat, der gerade seinen *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Cohen-Séat 1946) veröffentlicht hat.¹ Sein Ziel ist es, die Filmologie als eine „positive“ Wissenschaft zu etablieren, die ihren Gegenstand interdisziplinär erforscht. Schon einige Monate zuvor, im September 1946, wird auf seine Initiative hin die „Association Française pour la Recherche Filmologique“ gegründet. Präsident ist Mario Roques, Professor am Collège de France. Weitere renommierte Akademiker wie der Psychologe Henri Wallon, der Philosoph Gaston Bachelard oder der Kunstwissenschaftler Etienne Souriau sind Mitglieder des Vorstands, dem aber auch Vertreter der Kinoindustrie und der Filmkritik sowie eine Reihe politischer Beamter angehören.² Dieser breiten Basis verdankt sich wohl auch die anfänglich geradezu atemberaubende Entwicklung des später als „Ecole de Filmologie“ bekannt gewordenen Projekts: In den zwei Jahren nach Gründung der „Association“ organisiert man einen internationalen wissenschaftlichen Kongreß, ruft mit der *Revue Internationale de Filmologie* eine überaus wichtige Zeitschrift ins Leben und etabliert ein Institut für Forschung und Lehre an der Sorbonne – ein Vorgang, der in seiner Bedeutung für die aka-

¹ Zu Cohen-Séat vgl. auch Wuss 1990, 372-385.

² Vgl. hierzu und im folgenden die bis heute ausführlichste Studie zur Geschichte der „Ecole de filmologie“ von Edward Lowry (1985a, 48ff). Vgl. auch Lowry 1985b, Casetti 1993, 99-112 sowie Chaperon 1993.

demische Anerkennung der Filmwissenschaft in Frankreich kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Im April 1951 habilitiert dann Marie-Thérèse Poncet an der „Faculté des Lettres“ der Sorbonne mit einer Arbeit zur Ästhetik des Zeichentrickfilms (vgl. Lowry 1985a, 55).

In den eingangs erwähnten „Documents du Centre de Filmologie“ werden drei Zweige der Filmologie unterschieden: eine spezifische oder psychophysiologische, eine soziologische sowie eine „differenzielle“ Filmologie. Erstere untersucht die spezifische Wirkung der „filmischen Tatsache“ auf den Menschen, die zweite beschäftigt sich mit dem institutionellen Charakter der „kinematographischen Tatsache“, die letztere schließlich soll erforschen, inwieweit die Wirkung filmischer und kinematographischer Tatsachen auf Individuen oder Gruppen physiologischer bzw. sozialer Natur ist.³ Auch die verschiedenen Arbeitsfelder des zukünftigen Instituts werden bestimmt: Neben experimentellen Studien im Rahmen der spezifischen Filmologie sollen auch historische, ästhetische, psychologisch-philosophische und soziologische Forschungen betrieben werden, dazu vergleichende Untersuchungen in Hinblick auf andere Kunstformen oder Ausdrucksmittel. Schließlich sind sogar „normative, anwendungsorientierte“ Arbeiten vorgesehen. Die Filmologie präsentiert sich somit nicht nur als ein interdisziplinäres Projekt, sondern sie versucht – zumindest in ihrem Programm – auch die Brücke zur Praxis zu schlagen.

De facto aber ist die Filmologie von Anfang an ein wissenschaftlich-akademisches Unternehmen, das sich dem Phänomen Kino vor allem als Gegenstand psychologischer oder soziologischer Untersuchungen widmet. Diese Schwerpunktsetzung spiegelt sich in der *Revue Internationale de Filmologie* wider⁴: Beiträge von Filmhistorikern wie Georges Sadoul bleiben die Ausnahme, und nur eine verschwindend kleine Anzahl von Aufsätzen beschäftigt sich mit einzelnen Filmen oder Regisseuren. Dagegen steht

³ Die Begriffe *fait filmique* und *fait cinématographique* werden von Cohen-Séat (1946, 57) eingeführt. Die „filmische Tatsache“ (andere Übersetzungsmöglichkeiten sind „Faktum“ oder „Tatbestand“) bezieht sich auf die Gesamtheit dessen, was dem Film als Ausdrucksmittel, Diskurs oder „Sprache“ eigen ist, die „kinematographische Tatsache“ umfaßt alles, was mit der sozialen und institutionellen Existenz des Mediums zusammenhängt; vgl. auch Wuss 1990, 374f.

⁴ Die *Revue Internationale de Filmologie* erschien in elf Jahrgängen von 1947/48 bis 1961. Danach verlegte Cohen-Séat den Sitz des Instituts nach Mailand, wo die Zeitschrift seit 1962 unter dem Titel *Ikon* veröffentlicht wird. Etienne Souriau hat offenbar nach 1956 nichts mehr zum Film veröffentlicht.

ein großer Teil der Artikel im Zeichen experimenteller Forschungen zu verschiedenen Aspekten der Filmwahrnehmung, darunter gerade während der fünfziger Jahre auch eine ganze Reihe von Laboruntersuchungen, die mit Elektroenzephalogrammen arbeiten, um die affektiven Reaktionen der Zuschauer zu analysieren. Insgesamt geht es der Filmologie weniger um die in der Filmtheorie traditionell gestellten Fragen wie z.B. der nach Formen und Strukturen der Filmsprache, als um die theoretische und empirische Erforschung der Wirkung kinematographischer Bilder. Die dabei angestrebte Interdisziplinarität erweist sich allerdings in der Praxis eher als Pluridisziplinarität: Ein Austausch zwischen den verschiedenen Wissenschaften findet kaum statt; wenn man tatsächlich miteinander diskutiert, kommt es schnell zu Mißverständnissen. So konstatiert der Psychologe Albert Michotte van den Berck in seiner Antwort auf eine Kritik des Kunstwissenschaftlers Pierre Francastel ein wenig resignierend, daß es für Personen, die aus verschiedenen Disziplinen kommen, überaus schwierig sei, die Bedeutung der Fragen zu verstehen, die sich die jeweils anderen stellen (vgl. auch Chaperon 1993, 137). Dennoch steht die Ecole de Filmologie zumindest von ihrem Ansatz her für ein umfassendes Forschungsprojekt, das in der Geschichte der Filmtheorie wohl einzigartig ist.

Geht man allerdings davon aus, wie sich der überwiegende Teil der gegenwärtigen universitären Filmwissenschaft definiert, wäre die Mehrzahl der filmologischen Arbeiten aber tatsächlich eher Disziplinen wie der Psychologie oder der Soziologie zuzurechnen (was im übrigen wohl dem damaligen Selbstverständnis der meisten Filmologen entspricht, die sich eben als Psychologen, Soziologen oder Kunstwissenschaftler dem Forschungsgegenstand Film zuwenden). Letztlich bleibt kaum mehr als eine Handvoll von Artikeln aus der *Revue Internationale de Filmologie*, die zu einem mehr oder weniger festen Bestandteil filmwissenschaftlicher Debatten geworden sind, wobei die meisten von ihnen aus den frühen Jahren der Ecole de Filmologie stammen. (Das Gros der filmologischen Forschung harrt im übrigen noch immer einer systematischen Analyse und Bewertung.) Diese allerdings waren – zumindest für die französischsprachige Filmtheorie – überaus folgenreich. So wird die von Michotte van den Berck (1948) angestoßene Debatte über den „Realitätseindruck“ im Kino von verschiedenen Autoren im Umkreis der Filmologie (z.B. Riniéri 1953) weitergeführt, dann von Christian Metz (1965) im Rahmen der frühen Filmsemiologie wieder aufgegriffen. Später schließlich wird das Problem im Zusammenhang der psychoanalytischen Zuschauertheorie von Jean-Louis Baudry (1975) erneut diskutiert. Metz betont im übrigen, daß die Filmolo-

gie in mancherlei Hinsicht als direkte Vorläuferin der Semiologie des Kinos betrachtet werden könne (vgl. 1980, 144f).⁵

Das für die Filmtheorie vielleicht wichtigste Erbe der Filmologie ist jedoch das „Vokabular“, das Anfang der fünfziger Jahre von einer Arbeitsgruppe unter Leitung von Etienne Souriau erarbeitet wird. (Metz [1980, 146] weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß diese Art „kollektives Seminar“ zu jenem Zeitpunkt eine einigermaßen neuartige Arbeitsform war, für die es auch später in der Filmwissenschaft nicht sehr viele Beispiele gibt.)⁶ Souriau präsentiert die so entstandene Terminologie im Rahmen einer Vorlesung am Institut de Filmologie, die dann auch in der *Revue Internationale de Filmologie* veröffentlicht wird (Souriau 1951).⁷ Dieses Vokabular wird von den Filmologen als eine grundlegende Voraussetzung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Film betrachtet. Erst eine exakte Terminologie erlaubt es, Probleme präzise zu formulieren oder den Geltungsbereich theoretischer Aussagen genau zu bestimmen. Souriau (1953b, 6) bemerkt denn auch: „Wir haben danach festgestellt, daß dies unsere Arbeiten erheblich verdeutlichte und erleichterte.“ Es handelt sich dabei um acht Begriffe – *afilmique, créatoriel, diégès/diégétique, écranique, filmographique, filmophanique, profilmique, spectatorial* –, deren Funktion es ist, jeweils genau zu benennen, auf welcher Ebene des „filmischen Universums“ ein gegebenes Phänomen anzusiedeln ist. Ihre entscheidende Qualität liegt in dem ihnen innewohnenden Differenzierungsvermögen. Sie erlauben es zum Beispiel, deutlich zu unterscheiden, ob man von einem Schauspieler als Mensch, als Erscheinung vor der Kamera oder als Figur in einer Film Erzählung redet, ob eine Beobachtung sich auf das projizierte Bild oder auf den Filmstreifen bezieht usw. Die Begriffe bezeichnen also nicht direkt die filmischen oder kinematographischen Phänomene selbst, sondern vielmehr die verschiedenen Wirklichkeitsebenen, auf denen sich diese manifestieren können. Sie sind also zunächst einmal Arbeitsinstrumente, doch einige von ihnen werfen darüber hinaus auch eine

⁵ So hat auch Roland Barthes (1960a; 1960b) zwei Aufsätze in der *Revue Internationale de Filmologie* veröffentlicht, deren Fragestellungen in den Zusammenhang der frühen Filmsemiologie gehören, auch wenn sie auf diese offenbar kaum Einfluß ausübten.

⁶ Der russische Formalismus wäre ein weiteres Beispiel für eine derartige kollektive Arbeitsweise.

⁷ Dies ist der Text, den wir im Anschluß in deutscher Übersetzung veröffentlichten. Souriau erläutert die Begriffe auch noch einmal in etwas geraffter Form in seinem Vorwort zu dem Sammelband *L'univers filmique* (Souriau 1953b).

Reihe von theoretischen Fragen auf, die in der Folge immer wieder diskutiert worden sind. Das gilt insbesondere für Souriaus Konzept der Diegese.

Doch nicht alle der von den Filmologen geprägten Begriffe sind zu einem festen Bestandteil der filmwissenschaftlichen Terminologie geworden. Zum Teil liegt dies daran, daß die entsprechenden Bereiche für die Filmtheorie an Bedeutung verloren haben oder anders gefaßt werden. So hat sich das von Souriau als „kreatoriell“ bezeichnete Feld ausdifferenziert, indem es einerseits zu einer Domäne autorenenorientierter filmkritisch-ästhetischer Betrachtungen geworden ist und andererseits in einer textpragmatischen Perspektive als ein Aspekt des institutionellen Kontexts des jeweiligen Films bzw. des Kinos analysiert wird. Der Begriff des Spektatoriellen wiederum erweist sich heute angesichts der verschiedenen theoretischen Ansätze und Zugänge zum Problem des Zuschauers als zu unspezifisch (er wird in Frankreich aber durchaus noch in seiner allgemeinen Bedeutung verwendet). Und der Komplex, den die Filmologie in filmophanische, filmographische und leinwandliche Aspekte – also der projizierte Film während der Vorstellung, die Erscheinungen auf dem Filmstreifen sowie die auf die Projektionsfläche beziehbaren Phänomene – untergliedert, wird von der gegenwärtigen Filmtheorie nicht mehr unter den gleichen Fragestellungen analysiert wie in den fünfziger Jahren, so daß diese Ausdrücke für die Analyse vieler Probleme kaum mehr von Nutzen sein können (wobei „filmographisch“ zudem mißverständlich ist, weil der Term inzwischen in einer völlig anderen Bedeutung verwendet wird). Bisweilen begegnet man allerdings auch in jüngeren Arbeiten noch dem Ausdruck *écranique*, wenn es darum geht, Aspekte des Leinwandbildes selbst von dem, was „im“ Bild zu sehen ist, zu unterscheiden.

Der Begriff „profilmisch“ dagegen ist in die französischsprachige Filmtheorie eingegangen. Er bezeichnet zunächst einmal all das, was sich vor der Kamera befunden hat und auf dem Filmstreifen aufgenommen wurde. Folgt man der späteren Definition Souriaus (1953b, 8), so steht „profilmisch“ in Opposition zu „afilmisch“, insofern als letzterer Term all das umfaßt, was in keinerlei Bezug zum Film steht. Der Begriff des Afilmischen selbst findet heute allerdings weitaus seltener Verwendung. Er könnte jedoch in durchaus fruchtbarer Weise wieder aufgegriffen werden, vor allem in Bezug auf den Dokumentarfilm, wo ja gerade der Unterschied zwischen dem Profilmischen, das der Film strikt genommen einzig und allein zu dokumentieren vermag, und der afilmischen Wirklichkeit oft allzu schnell eingegebenet wird. Das Afilmische kann man in diesem Zusammenhang im Sinne der ursprünglichen Definition Souriaus (1951, 234) als eine Art Horizontbegriff

verstehen, auf den das im Film Dargestellte bezogen werden kann. Es steht dann auch nicht einfach in einem Gegensatz zum Profilmischen, sondern diese Beziehung ist weitaus komplexer: Das Afilmische umfaßt alles, was potentiell profilmisch werden kann, dieses wiederum verweist notwendigerweise zurück auf den Horizont, bleibt jedoch letztlich immer nur Ausschnitt und Aspekt (vgl. Kessler 1991). Ein Teil der neueren Debatten um das Verhältnis von Dokumentarfilm und Wirklichkeit könnte so von einem Rückgriff auf das Vokabular der Filmologie durchaus profitieren, weil sich dadurch einige Scheinprobleme und Mißverständnisse in Hinblick auf „Objektivität“ oder „Wahrheitsanspruch“ dokumentarischer Bilder vermeiden ließen.

Die zweifellos nachhaltigste Wirkung aber geht von Souriaus Begriff der Diegese aus. Metz (1980, 157) bezeichnet dieses Konzept sogar als einen „kleinen Geniestreich“. Tatsächlich dürfte es sich hier um einen der wenigen filmtheoretischen Begriffe handeln, der auch von anderen Wissenschaften übernommen worden ist.⁸ Souriau definiert die Diegese als „alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe“ (1951, 240). Der Begriff bezieht sich also auf die imaginäre Welt des Dargestellten als einer Art mentaler Rekonstruktion. Damit weist er 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.⁹ Darüber hinaus besitzt er die der filmologischen Terminologie eigene Trennschärfe, da er unter anderem auch die filmischen Elemente, die Teil der Diegese sind, von denen scheidet, die zwar filmophonisch sind, jedoch nicht zum fiktionalen Universum gehören (z.B. diegetische von nicht-diegetischer Musik). In der Folge wird der Term „Diegese“ zum Ausgangspunkt weiterer Differenzierungen: In späteren Untersuchungen erscheinen Begriffe wie „außerdiegetisch“, „nicht-diegetisch“, „metadiegetisch“, „Diegetisierung“ usw. Schließlich wird auch das

⁸ Gérard Genette führt „Diegese“ in die Literaturtheorie ein und beruft sich dabei ausdrücklich auf Souriau. Zur Wirkungsgeschichte des Begriffs vgl. Verstraten 1989.

⁹ Bisweilen wird die Diegese deshalb auch als „mögliche Welt“ aufgefaßt. Für eine Kritik dieser Position vgl. Michel Colins „Remarques sur la notion de diégèse“ (1992, 101-113).

Problem der genauen Bestimmung dessen, was genau die Diegese ist, zum Gegenstand vielfältiger theoretischer Diskussionen, vor allem auf dem Gebiet der Narratologie. Auch das belegt die immense Fruchtbarkeit und Aktualität von Souriaus Konzept.

Im Vergleich zu dem sorgfältig definierten Vokabular mag der übergeordnete Begriff des filmischen Universums eher vage erscheinen, zumal wenn Souriau zum Abschluß seiner Vorlesung die Notwendigkeit betont, es „kosmologisch“ zu betrachten (1951, 239). Dagegen weisen seine einleitenden Überlegungen in eine andere Richtung: Zunächst nämlich faßt Souriau das von jedem Film gesetzte Universum als ein spezifisches Diskursuniversum auf, das jeweils eigene Charakteristika aufweist und nach den ihm eigentümlichen Regeln funktioniert. Wenn Souriau dann erklärt, daß es sich dabei „immer nur [um] eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Universums“ (1951, 232) handelte, so wird deutlich, daß er hier auch den Keim zu einer pragmatischen Theorie des Textverstehens legt. Die jeweilige Gattung gibt nämlich bereits einen Erwartungshorizont vor, der für den Prozeß der Rezeption von grundlegender Bedeutung ist. Souriau erläutert dies in seiner Vorlesung, indem er die verschiedenen Erwartungen hinsichtlich des „Realismus“ der Darstellung bei einem Dokumentarfilm, einem neorealistischen Spielfilm und einer phantastischen Komödie vergleicht. In der semiopragmatischen Theorie Roger Odins erfüllt der Begriff der Institution später eine ähnliche Funktion: Auch da geht es um die gattungsspezifischen Rezeptionsvorgaben, die das Textverständnis des Zuschauers mitbestimmen (vgl. Odin 1983, 73ff).

Neben den Denkanstößen, welche die hier kurz vorgestellte Terminologie der filmologischen Schule auszulösen vermag, gehört auch dieser, wenn man so sagen darf: proto-pragmatische Einschlag in den Überlegungen Souriaus zu den stimulierenden Ideen, die dieser Vortrag auch für den heutigen Leser enthält. Die Ecole de Filmologie ist nicht nur in theoriegeschichtlicher Hinsicht ein überaus interessantes Phänomen. Ihre Arbeit hat eine Vielzahl an wichtigen Erkenntnissen zutage gefördert, die im Kontext gegenwärtiger Diskussionen wieder fruchtbar werden können. Die Begriffsschlamperei, gegen die Souriau seine Definitionen zu Beginn der fünfziger Jahre setzt, ist jedenfalls auch heute noch lange nicht überwunden.

Literatur

- Barthes, Roland (1960a) Le problème de la signification au cinéma. In: *Revue Internationale de Filmologie* 10,32-33, S. 83-89.
- (1960b) Les „unités traumatiques“ au cinéma. Principes de recherche. In: *Revue Internationale de Filmologie* 10,34, S. 13-21.
- Baudry, Jean-Louis (1975) Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications*, 23, S. 56-71.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Casetti, Francesco (1993) *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano: Bompiani.
- Chaperon, André (1993) L'Institut de Filmologie, une tentative d'interdisciplinarité. In: *Etudes de lettres*, 2, S. 125-137.
- Cohen-Seat, Gilbert (1946) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Colin, Michel (1992) *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Kessler, Frank (1991) Het profilmische en het afilmische. Kanttekeningen bij twee filmologische begrippen. In: *Versus*, 2, S. 104-110.
- Lowry, Edward (1985a) *The Filmology Movement and Film Studies in France*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- (1985b) Filmology: History of a Problematic. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,1, S. 7-21.
- Metz, Christian (1965) A propos de l'impression de réalité au cinéma. In: *Cahiers du Cinéma*, 166-167, S. 75-82.
- (1980) Sur un profil d'Etienne Souriau. In: *Revue d'Esthétique*, 3-4, S. 143-160.
- Michotte van den Berck, Albert (1948) Le caractère de „réalité“ des projections cinématographiques. In: *Revue Internationale de Filmologie* 1, 3-4, S. 249-261.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 67-82.
- Riniéri, Jean-Jacques (1953) L'impression de réalité au cinéma; les phénomènes de croyance. In: Souriau 1953a, S. 33-45.
- Souriau, Etienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue Internationale de Filmologie* 2,7-8, S. 231-240.
- (Hrsg.) (1953a) *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- (1953b) Préface. In: Souriau 1953a, S. 5-10.
- Verstraten, Paul (1989) Diëgese. In: *Versus*, 1, S. 59-70.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.