
Diegetisches und nondiegetisches Licht

Christine N. Brinckmann

I. Annäherungen

Die filmische Diegese ist, wie aus den in diesem Heft versammelten Texten ersichtlich, das Konstrukt einer spezifischen fiktionalen Welt, das während der Rezeption entworfen wird. Viele Elemente der Diegese bekommen wir – auf die eine oder andere Weise – im Verlauf des Films zu sehen oder zu hören, andere werden nur durch Andeutungen suggeriert oder nach Maßgabe von Wahrscheinlichkeit und Logik vor- ausgesetzt. Die Diegese ist also bereits quantitativ nicht identisch mit den Bildern und Tönen eines Spielfilms: Einerseits ist sie größer als die Materialisierungen auf der Leinwand, da vieles nicht sinnfällig gemacht wird oder zu machen ist, andererseits kleiner, denn manches, das sich materialisiert, gehört der Diegese gar nicht an (so die Hintergrundmusik oder Gestaltungseffekte wie Zeitlupe/Zeitraffer – die in der fiktionalen Welt nicht vorkommen – oder Adressierungen der Erzählinstanz an die Zuschauer). Nur was auch die filmischen Figuren wahrnehmen oder wahrnehmen könnten, was zu ihrer Lebenswelt gehört, ist als ‹diegetisch› zu bezeichnen.

Es handelt sich beim Konstrukt der Diegese also grundsätzlich um eine Abstraktion oder einen Extrakt, der aus unterschiedlichen Impulsen gewonnen wird, wenn auch die Vorgänge auf der Leinwand den Löwenanteil dazu beitragen. Dabei dient die Gestaltung – von der Kameraführung bis zur Bildkomposition – vor allem als Vorstellungshilfe und Mediator zur Erschließung der fiktionalen Welt.¹ Sie macht sinn-

1 Bill Nichols definiert die Diegese etwas anders. Da er nicht von dem Kriterium ausgeht, was die fiktionalen Figuren wahrnehmen oder wahrnehmen könnten, bezieht er die Gestaltung sehr viel stärker mit ein: «[...] the diegesis can be defined as all that contributes to the look and feel of the imaginary world of the narrative» (1981, 84). Dazu zählen Gestaltungsweisen wie Bildkomposition, Ausleuchtung, Kamerabewegung etc., indem sie mit dem Signifikat verschmelzen. Nicht unähnlich ist der Ansatz

fällig und kommentiert, wie wir die gezeigten Ereignisse und Figuren einzuschätzen haben.

So liegen die formale, ästhetische Gestaltung und der artefaktische Genuss, den sie den Zuschauern vermittelt, auf einer anderen systematischen Ebene als die Diegese – auch wenn Gestaltung und Gestaltetes meist unmerklich ineinander übergehen. Deutlich außerhalb der Diegese stehen hingegen Paratexte wie Vorspann und Nachspann sowie enunziatorische Elemente nach Art informativer Zwischentexte («zwei Jahre später») oder auch die Schauspieler in ihrer Eigenschaft als reale Personen oder Stars – dies im Gegensatz zu ihrer Rolle, der diegetischen Figur.

Den einzelnen Zuschauern bleibt überlassen, wie komplett und detailliert sie sich die Diegese vorstellen. Es ist jedoch zu betonen, dass fiktionale Welten sich grundsätzlich skizzenhaft und ohne scharfe Grenzen präsentieren – man geht am Wesen der Fiktion vorbei, sucht man retrospektiv allzu viele Details zu erschließen, die im Werk, vielleicht absichtlich, nicht ausformuliert sind.² Vielmehr besteht der Prozess des Diegetisierens vor allem im prozesshaften Verstehen und Erfassen dessen, was in der Fiktion manifest der Fall ist; sodann in der – weitgehend unbewussten – Speicherung handlungsrelevanter Information. Während das prozesshafte Verstehen mit dem gesamten Geschehen auf der Leinwand beschäftigt ist, abstrahiert die Speicherung von der konkreten Materialisierung, ist Ergebnis des Rezeptionsprozesses. Daher sind diegetische Gedächtnisinhalte der Erinnerung an unsere eigenen Erlebnisse vergleichbar, sind in ähnlicher Weise selektiv und fragmentarisch. Dies ist unter anderem möglich, weil sie von der Folie der Realität zehren, die stets im Hintergrund aufgespannt bleibt und sich nach Maßgabe unseres Weltwissens beziehen lässt. Allerdings ist bei Fiktionen Vorsicht geboten: Sie können von dieser Folie abweichen, um ein partiell fantastisches Universum zu entwerfen.³

von Noël Burch (1982), dem es um den *diegetic effect* geht, also um die Immersion des Zuschauers in die gezeigte Welt; dabei, so Burch, spielt die Gestaltung eine wichtige Rolle, insbesondere die Arbeit der Kamera.

- 2 Die Frage geht auf den Literaturwissenschaftler L.C. Knights zurück, der 1933 einen Aufsatz mit dem provokanten Titel «How Many Children Had Lady Macbeth?» veröffentlichte, um Methodenkritik zu üben. Knights richtete sich gegen eine allzu ausufernde Analyse, bei der fiktionale Figuren praktisch zu realen Personen hochgerechnet werden.
- 3 Eine schöne Darstellung dieser Sachverhalte, die auf Umberto Ecos Konzept der «small worlds» rekurriert, findet sich bei Simon Spiegel (2007) im Kapitel «Die Möglichkeit wunderbarer Welten».

Anders als unsere eigenen Erinnerungen ist die filmische Fiktion aber sowohl gestaltet als auch medial vermittelt. Während es im Roman nicht zur Verwechslung von Diegese und Gestaltung kommt, ist dies bei der visuellen filmischen Präsentationsweise leicht gegeben. Im Grunde beschreibt der Film seine Ereignisse bereits (im Gewand der Diegese), Signifikant und Referent, Darstellung und Dargestelltes sind – jedenfalls was die äußere Erscheinung der Dinge betrifft – weitgehend kongruent. Auch sind viele Gestaltungsweisen so transparent oder konventionalisiert, dass die Zuschauer gleichsam durch sie hindurch direkt auf die fiktionale Welt zu blicken glauben. Erst die genauere Analyse vermag einen Keil zwischen die verschiedenen Schichten zu treiben.

Die Rolle der medialen Vermittlung lässt sich gut am Beispiel des Schwarzweißfilms verdeutlichen: Hier stellen wir uns ja keinesfalls eine farblose Welt vor oder gehen davon aus, dass die Figuren keine Farben erkennen können; auch wird in den Dialogen ganz selbstverständlich darauf verwiesen, dass das Gras grün und der Himmel blau ist. Nur erhalten wir – wie im Roman – keine sinnfällige Kostprobe. Mediale Gegebenheiten wie Farbigkeit, Flächigkeit, Luminosität, Kontrastreichtum, akzidenteller fotografischer Detailüberschuss oder die rechteckige Rahmung des Bildes sind also, ähnlich den Gestaltungselementen (welche die Figuren ebenfalls nicht wahrnehmen können), von der Diegese zu unterscheiden; manches ist von ihr abzurechnen, anderes hinzuzufügen.

Wenn das Diegetisieren einen Leseprozess darstellt, bei dem allmählich eine Vorstellung von der fiktionalen Welt entsteht, so muss im Zuge dessen jedes filmische Element auf seine Zugehörigkeit und seinen diegetischen Informationsgehalt befragt werden. Lässt es sich *tel quel* als Teil der Diegese veranschlagen, gibt es lediglich Hinweise darauf oder gehört es insgesamt einem anderen Register an? Dass solche Einordnungen oft revidiert werden müssen oder unentschieden bleiben, weil neue Indizien auftauchen oder verschiedene Alternativen sich anbieten, liegt in der Natur der Sache. Das Diegetisieren entspricht einem allmählichen, tastenden Entschlüsseln und Entfalten, das auf vielen Hypothesen aufbaut, um einen Horizont dessen zu errichten, was in der fiktionalen Welt gegeben oder möglich ist.

Für das Filmverstehen, die Filmbeschreibung oder überhaupt das analytische Denken über Film sind nun differenzierte Kategorien förderlich, um jeweils zu entscheiden und zu beschreiben, in welchem Verhältnis zur Diegese ein filmisches Element steht. Denn nur wenn es richtig zugeordnet werden kann, lässt sich seine Relevanz für das filmische Geschehen ermes sen.

Claudia Gorbman war meines Wissens die erste Filmwissenschaftlerin, die – im Anschluss an Genette – eine Reihe kategorialer Adjektive vorgeschlagen hat,⁴ mithilfe derer sich der filmische Ton hinsichtlich seiner diegetischen Zugehörigkeit klassifizieren lässt. So unterscheidet sie zwischen *diegetisch* und *extradiegetisch* (je nachdem, ob ein Ton seinen Ursprung im fiktionalen Geschehen hat oder nicht), eine Differenzierung, die sich inzwischen allgemein eingebürgert hat. Ein weiterer terminologischer Vorschlag Gorbmans, *metadiegetisch* für subjektive Eindrücke oder Träume, die nur *einer* der fiktionalen Figuren zugänglich sind, ist dagegen kaum aufgegriffen worden, obwohl der Sonderfall des Subjektiven sich – innerhalb der diegetischen Systematik – griffig damit bezeichnen lässt; doch einerseits verfolgt Genette mit diesem Terminus ein anderes Konzept,⁵ andererseits genügt in den meisten Kontexten das Adjektiv «subjektiv». Seit längerem wird in der Filmwissenschaft auch das von Genette geprägte Begriffspaar *homodiegetisch/heterodiegetisch* verwendet, und zwar für Voice-over ebenso wie für persönlich auftretende Erzähler, die im ersten Fall zugleich Figuren der Diegese sind, im zweiten außerhalb der Handlung stehen, von der sie künden (vgl. Kozloff 1988, 43ff).

Ich möchte im Folgenden auf Gorbmans begrifflicher Differenzierung aufbauen, sie modifizieren, erweitern und ihre Anwendung vom Ton auf einen anderen filmischen Parameter erstrecken: auf das Licht. Dies mag auf den ersten Blick nicht vordringlich erscheinen, da im Falle der Beleuchtung kein so eklatantes und umfassendes Phänomen wie die extradiegetische Hintergrundmusik zu verzeichnen ist, Intra- und Extradiegetisches also kein klares Gegensatzpaar bilden. Andererseits liegt gerade in der geringeren Auffälligkeit der Beleuchtung eine Herausforderung, um das Konzept des Diegetischen und die analytische Kraft der differenzierenden Adjektive zu erproben. Zudem ist das Licht bisher in der Filmanalyse sozusagen unterbelichtet geblieben. Eine erweiterte Begrifflichkeit – auch wenn sie nur unter dem Aspekt

4 Claudia Gorbman (1976) bezieht sich auf das von Genette geprägte Vokabular (1998 [1972], 33ff).

5 Genette bezeichnet mit «metadiegetisch» in erster Linie das Verhältnis einer sekundären, eingebetteten Erzählebene zu einer primären (1998, 162ff). Dabei geht es zum Beispiel um Flashbacks. Aber ein Flashback kann, muss jedoch nicht subjektiviert sein. Oftmals dient er nur als Mittel der zeitlichen Verschachtelung, häufig enthält er sogar Begebenheiten, die das sich erinnernde Subjekt gar nicht miterlebt hat. Kürzere, eingesprengte Subjektivierungen oder teilsubjektive Darstellungen, die im Film eine wichtige Rolle spielen, werden mit Genettes Konzept nicht erfasst.

des Diegetischen erfolgt – könnte dazu beitragen, dass ihm in Zukunft mehr Beachtung zuteil wird.

Die folgende Liste versteht sich als Anregung, sie hat heuristischen Charakter. Sicherlich lassen sich weitere Differenzierungen anstellen, möglicherweise habe ich auch ganze Bereiche vergessen, die mit Gewinn nachgetragen werden könnten, oder Zuordnungen getroffen, für die sich eine bessere Lösung anbietet. Zu betonen ist an dieser Stelle erneut, dass die Kategorien keine Ausschließlichkeit beanspruchen, da sie jeweils nur bestimmte Aspekte betreffen, so dass sich ein filmisches Element durchaus mehrfach einordnen lässt. Der Trennschärfe und Definierbarkeit der Register stehen ja die filmischen Phänomene selbst gegenüber, die ganz anderen Logiken folgen als der systematischen Ordnung und sich nicht auf analytische Kategorien festlegen müssen.

II. Der Sonderfall Licht

Doch bevor ich meine Liste präsentiere, ist es angezeigt, auf gewisse Besonderheiten einzugehen, die dem Parameter «Licht» eigen sind und ihn vom Ton sowie von anderen filmischen Parametern unterscheiden: Dem Licht gebührt ein Sonderstatus insofern, als es gleichermaßen augenfällige Erscheinung im Bild wie technische Bedingung des Filmens überhaupt ist: ohne Licht kein Film.

John Alton unterscheidet daher zwischen den Funktionen *lighting for quantity* und *lighting for quality* (1995, 32). Während die erste Funktion nur dazu dient, genügend Licht zu erzeugen, sorgt die zweite für die Orientierung der Zuschauer im Raum, für Perspektive und Tiefenillusion, für Atmosphäre und Stimmung sowie für ästhetische Werte.⁶

Auch Richard Dyer stellt die Sichtbarkeit der filmischen Objekte in den Vordergrund, spricht aber von «*controlled visibility*»: «At a very basic level, movie lighting wants to ensure that what is *important* in a shot is clearly visible to the audience» (1995, 86; Herv. CNB.). Dyer bezieht damit bereits Gestaltungselemente mit ein, die im Zuge des

6 John Alton, prominenter Hollywood-Kameramann, berühmt vor allem für seine Film-Noir-Fotografie, gibt in seinem Handbuch *Painting with Light* (1949), das sich an die Praxis wendet, zugleich wertvolle Einblicke in die Arbeitsweise der 40er Jahre; zu Alton vgl. Robert Müller (1990). Für eine ausführliche, technische sowie ästhetische Darstellung der Beleuchtung im frühen klassischen Hollywood vgl. Kristin Thompsons Unterkapitel «Lighting for clarity and depth» in Bordwell/Staiger/Thompson (1985, 223ff). Für spätere Entwicklungen in der Lichtsetzung vgl. praktische Handbücher wie Millerson (1972) und Malkiewicz (1986).

Sichtbarmachens das Gezeigte gliedern. Dass die Ausleuchtung dabei von Situation zu Situation, von Genre zu Genre und zugunsten stilistischer Präferenzen variiert werden muss und kann, versteht sich. Das Licht läuft geschmeidig der Narration entlang, die Filmemacher versuchen «natürliche» Lichtquellen als realistische Motivation zu nutzen, können aber von diesem Prinzip jederzeit abweichen, um Betonungen und Effekte zu erzielen.

Häufig verlangt die Technik mehr Licht, als sich auf die fiktionale Situation zurückführen lässt, enthält also Effekte, die der Diegese eigentlich nicht zuzurechnen sind. Da die – analoge – Kamera schnell an ihre Grenzen stößt, man zum Filmen sehr viel mehr Licht braucht oder brauchte,⁷ als in einem «natürlichen» Kontext gegeben ist, muss beispielsweise schon in der Dämmerung mit «amerikanischer Nacht» (*day for night*) gearbeitet, eine Szene also unterbelichtet und mit speziellen Filtern bei Tage gefilmt werden.⁸ Auch reicht Kerzenschein zur Illumination meist nicht aus und wird am Set künstlich verstärkt, ein Verfahren, das sich natürlich in der Bildwirkung niederschlägt. Solche Substitutionen oder Supplemente sind jedoch konventionalisiert, so dass die Zuschauer sie gewohnt sind und sich beim Diegetisieren nicht daran stören.

Auch das Gegenteil des Lichts, der Schatten, unterliegt dem filmischen Eingriff: Gesichter werden durch zusätzliche Beleuchtung aufgehellt, um allzu dunkle Zonen auszugleichen, oder man verwendet sogenannte «Gobos», Abdeckschirme, um bestimmte Bildpartien zu verschatten (vgl. Alton 1995, 11–17) – eine Technik, die häufig im Film Noir mit seinen Chiaroscuro-Effekten zu beobachten ist.⁹ Jeweils entstehen Lichtsituationen, die sich diegetisch nicht verrechnen lassen.

Eine weitere Besonderheit des Lichts liegt darin, dass es sich oftmals schwer zuordnen oder – zumal im Schwarzweißfilm – von weißen

7 Hier sind Einschränkungen am Platz: Einerseits hat auch die analoge Kamera (dank besserer Objektive und lichtempfindlicheren Rohmaterials) heute eine höhere Sensibilität gewonnen, die selbst für schwaches Restlicht ausreicht; andererseits erfordert die digitale Kamera grundsätzlich weniger Helligkeit und liefert noch in Dämmer-situationen schärfentiefere Bilder.

8 Im Farbfilm werden Nachtszenen meist mit Blaustich markiert, ähnlich wie im Stummfilm, bei dem blaue Viragierung die Norm war.

9 John Alton hat als Kameramann von *THE BIG COMBO* (USA 1955, Joseph H. Lewis) eine interessante Lichtblockade eingesetzt: Die Protagonistin entflieht im schulterfreien Kleid ihren Peinigern, wird jedoch von zwei Bodyguards gestellt. Man sieht sie in der Mitte zwischen beiden Männern, wobei sich ein undurchdringlicher, auf keine reale Lichtsituation beziehbarer Schatten über sie legt; er schneidet ihren Körper unterhalb des Dekolletees so ab, dass sie nackt – und damit schutzlos – wirkt.

Flächen unterscheiden lässt: Reflektierende dunkle Objekte können ebenso hell leuchten wie Schnee oder Alabaster, so dass in einer Bildkomposition helle Zonen beiderlei Provenienz zueinander in Beziehung treten können (eine mediale Gegebenheit); dasselbe gilt, *mutatis mutandis*, für Schwärze.¹⁰

Ist keine Lichtquelle im Bild zu sehen, lässt sich mitunter kaum erkennen, ob wir uns eine solche überhaupt vorstellen sollen, ob die Helligkeit nur der Notwendigkeit filmischer Sichtbarkeit geschuldet ist oder aber expressive Aufgaben erfüllt: Der filmische Text hält sich in dieser Hinsicht typischerweise bedeckt, um flexibel operieren zu können. So entsteht im deutschen Expressionismus oft der Eindruck, als leuchteten die Objekte sozusagen von selbst, «phosphoreszierend»¹¹ von innen heraus. Oder das Licht übernimmt zugleich die Funktion der Akzentuierung: Das ominöse Milchglas in Hitchcocks *SUSPICION* (*VERDACHT*, USA 1941) enthielt zum Beispiel ein elektrisches Glühbirnchen, um seine Sichtbarkeit und giftige Ausstrahlung zu steigern (vgl. Truffaut 1992 [1966], 133). Doch mit diesen Beispielen bewegen wir uns bereits auf der (durchlässigen) Grenze zwischen Diegese und Gestaltung.

Dass das Licht in der Filmwissenschaft (und beim Publikum) eher geringe Beachtung findet, spiegelt sich in seiner Relevanz für die Diegese: Beim Diegetisieren geht es ja darum, sich eine substantielle Vorstellung davon zu machen, was in der fiktionalen Welt Sache ist. Doch das Licht hat typischerweise eine insubstantielle, ephemere Qualität, die von Blickpunkt zu Blickpunkt, Moment zu Moment wechselt: So ist es gängige Praxis, jede Einstellung separat auszuleuchten, und insbesondere für Großaufnahmen pflegt man ganz anderes Licht zu setzen als für die übrigen Kameradistanzen; auch werden Frauen meist heller und weicher ausgeleuchtet als Männer.¹² Schon aus diesem Grund

10 Dieser Sachverhalt kann problematisch sein: Bei der Aufnahme dunkelhäutiger Personen kann die Haut so stark reflektieren, dass sie nachgerade weiß wirkt. Richard Dyer betrachtet das Phänomen mit umgekehrten Vorzeichen und führt aus, dass die filmische Technik in ihrer Entwicklung «rassistisch» auf Hellhäutigkeit hin optimiert wurde, dunkelhäutige Personen daher spezifisch ausgeleuchtet werden müssen, damit ihr Gesicht nicht als undifferenziert dunkle Scheibe erscheint (Dyer 1997, insbes. 89ff).

11 Ein Ausdruck Lotte Eisners (1975, 47), deren scharfsichtige Beobachtungen und Ausführungen zur Beleuchtung im expressionistischen Film hier nicht weiter referiert werden können.

12 Vgl. Nichols, der auf die Diskrepanz zwischen der glamourösen Beleuchtung Marlene Dietrichs und der eher düsteren des männlichen Protagonisten in *BLONDE VENUS* (USA 1932, Josef von Sternberg) hinweist: «It [this difference] reminds us of

wird der Eindruck, den das Licht erzeugt, durch spätere Bilder relativiert, ergänzt, überlagert und vergessen gemacht. In der im Gedächtnis gespeicherten Diegese bildet es daher meistens eine *quantité négligeable*, obwohl es beim Vorgang des Diegetisierens, im Prozess der Rezeption wichtige Funktionen erfüllt.

Filmisches Licht, so könnte man abschließend sagen, ist ein fluides, nachgerade irrationales Darstellungselement, das viele Formen flexibel anzunehmen und sich wie Proteus dem Zugriff zu entziehen vermag.

III. Die kategorialen Adjektive

1. Subdiegetisches Licht

Das subdiegetische Licht stellt sozusagen den Nullpunkt der Beleuchtung dar, es bildet die unerlässliche Bedingung der Sichtbarkeit, von der bereits die Rede war. Von daher ist es unauffällig und spielt in der filmischen Handlung, für die Figuren, nur selten eine Rolle.

Subdiegetisches Licht ist gegeben, wenn keine Lichtquelle im Bild erscheint oder aus Indizien zu ergänzen ist und wenn die Beleuchtung keine augenfällige Qualität aufweist: nicht die Szene in rosiges oder frostiges Licht taucht oder in gleißender Helligkeit badet, die Figuren nicht im Gegenlicht silhouettiert, nicht mit Lichtsäumen schön- oder dreidimensional modelliert. Vielmehr ist es bei subdiegetischem Licht einfach nur hell. Man denke an das neutrale Nordlicht, das Maler für ihr Atelier bevorzugen (vgl. Salt 1983, 329). Im Studio kann ein solcher Effekt erzeugt werden, wenn ausreichend starkes, aber ungerichtetes Licht von oben herein flutet, wenn zum Beispiel über der Szene angebrachte Scheinwerfer durch eine Gaseschicht diffundiert werden oder wenn starkes Licht so gegen die weiße Decke geworfen wird, dass es indirekt und diffus zurückkommt (*bounce lighting*). Doch typischerweise treten zu diesem subdiegetischen Grundlicht weitere, spezifischere Lichtquellen hinzu.

Im Animationsfilm bildet subdiegetisches Licht die Norm (wie im plakativen, flächigen Comic mit seinen ungebrochenen Objektfarben); die Darstellung von Lampen und anderen Lichtquellen, ihrer Strahlen und Wirkungen ist dort eher die Ausnahme; man vergleiche die aktuelle Fernsehserie THE SIMPSONS.

the interplay between star and character and of the possibility of discrepant diegetic realms», denn High-key-Beleuchtung und Low-key-Beleuchtung gehören zu unterschiedlichen Subcodes (1981, 113f).

2. Quasidiegetisches Licht

Von *quasidiegetischem* Licht ist im bereits erwähnten Fall zu sprechen, bei dem eine in der Szene sichtbare Lichtquelle künstlich verstärkt oder durch weitere, nicht der fiktionalen Welt zugehörige Quellen ergänzt oder partiell blockiert wird: Quasidiegetische Licht- und Schattenführung soll die diegetische Wirkung verbessern, trägt zur fiktionalen Illusion bei, verhält sich jedoch diskret, um die Illusion nicht zu stören. Mitunter könnte man auch von *pseudodiegetischem* Licht sprechen, um den Täuschungscharakter hervorzuheben – doch das Quasidiegetische geht darin nicht auf, hat im Allgemeinen weniger Täuschungs- als Verstärkungscharakter.

Quasidiegetisches Licht gleicht in mancher Hinsicht dem Make-up (das diegetisch sein kann, wenn eine fiktionale Figur sich geschminkt hat, häufig aber nur aufgetragen wird, um die Schauspieler ihren Rollen anzuverwandeln oder sie zu schönen). Oft handelt es sich bei quasidiegetischen Effekten nur um ein leichtes Überziehen des diegetisch Möglichen, etwa um eine intensivere, attraktivere Ausstrahlung der Darsteller zu erreichen, oder auch, um das Bildfeld zu gliedern und den Blick der Zuschauer auf Details zu lenken.

Bei der typischen, konventionellen Dreipunkt-Beleuchtung (*three point lighting*, bestehend aus Hauptlicht, Füll- und Rücklicht, meist ergänzt durch weitere Spotlights),¹³ spielen regelmäßig quasidiegetische Effekte eine Rolle; von den Zuschauern wird aber im Allgemeinen nur das Hauptlicht als diegetisch registriert, denn nur hierfür ist allenfalls eine fiktional «reale» Quelle ausgewiesen.

3. Diegetisches (oder intradiegetisches) Licht

Vor allem in Filmen mit realistischem Anspruch ist man meist bemüht, entweder eine sichtbare Lichtquelle im Bild zu positionieren oder jedenfalls (neben dem subdiegetischen Licht) eine Beleuchtung zu kreieren, die sich zu einer plausiblen Situation hochrechnen lässt, also auf Lampen verweist, auf eine Tageszeit oder auch eine bestimmte Wetterlage. Das Licht scheint hier auf ganz natürliche Weise der fiktionalen Welt zu entspringen.

¹³ Eine kurze Erklärung des *three point lighting* findet sich bei Bordwell/Thompson (1993, 392). Für weiter ausgeführte Beobachtungen – insbesondere zum Unterschied zwischen der europäischen Beleuchtungspraxis der 1920er Jahre und der in Hollywood üblichen – vgl. Kristin Thompsons Kapitel «Making the Light Come from the Story: Lighting» (Thompson 2005, 35–52).

Dabei lassen sich entsprechende Effekte auch im Atelier simulieren – «Sonnenstrahlen» können glaubhaft durch ein Fenster fallen, das sich auf ein künstliches Außen, ins Leere richtet, und bei der Rückprojektion von Landschaften gelingt es durchaus, die Ausleuchtung der Schauspieler, die im Vordergrund agieren, dem unter anderen Bedingungen gedrehten Hintergrund anzupassen. Diegetisches Licht ist also nicht gleichzusetzen mit natürlichem Licht bei der Aufnahme. Nicht die technischen Bedingungen beim Dreh sind für die Zuordnung relevant; was zählt, ist der illusionäre Eindruck, der beim Publikum entsteht. Diegetisches Licht lässt sich in dieser Hinsicht analog zum diegetischen Ton begreifen, der ja ebenfalls seine Quelle in der gezeigten Situation zu haben scheint und für dessen Zuordnung es ebenfalls keine Rolle spielt, wie die Tonaufnahme technisch entstanden ist.

Diegetisches Licht ist, wie bereits erwähnt, oft unauffällig und geht in diesem Fall kaum ins Diegetisieren oder in die im Gedächtnis gespeicherte Diegese ein. Eine gewisse Erscheinungshöhe ist notwendig – originelle Lampen, Strahlen, in denen Staub und Mücken tanzen, Wetterleuchten oder vibrierende Wasserreflexionen wirken als eigenständige diegetische Substanz. Dies insbesondere, wenn dem Licht eine handlungsrelevante Bedeutung zukommt: Scheinwerfer kündigen nachts ein sich näherndes Auto an; die glimmende Zigarette verrät den Standort des Mörders; Indianer verständigen sich von Bergspitze zu Bergspitze mittels aufblitzender Spiegel; der Himmel verdunkelt sich, weil ein Heuschreckenschwarm einfällt. In solchen Fällen fungiert das Licht als *Indiz* innerhalb der fiktionalen Kausalkette.

Soweit ist der Begriff des diegetischen Lichts unproblematisch, da auf den Aspekt der Präsenz oder denkbaren Präsenz einer diegetisch dingfesten Quelle bezogen. Schwieriger wird es, wenn wir das Licht nicht nach seiner Herkunft, sondern unter dem Aspekt seiner Qualität betrachten. Für viele filmische Situationen ist es ja von untergeordneter Bedeutung, ob ein Kronleuchter oder eine Stehlampe im Einsatz sind, Straßenlaternen oder Mondschein eine Szene erhellen. Vielmehr geht es um die Stimmung, die jeweils herrscht und das fiktionale Geschehen attributiv charakterisiert, und es geht um die Lebensumstände, unter denen die Figuren agieren.

Claude Chabrols *LE BEAU SERGE* (DIE ENTTÄUSCHTEN, F 1959) zeigt eine Kleinstadt im französischen Zentralmassiv bei frühem Morgenlicht, erste Sonnenstrahlen verdrängen den Frühnebel, die Stimmung ist frisch und zart zugleich, spendet natürliche Lebensenergie, die dem Protagonisten gut tut. Ganz anders Claire Denis' *BEAU TRAVAIL* (DER FREMDENLEGIONÄR, F 1999), der im exotischen Djibouti spielt, in der

lähmenden Mittagsglut am Meer oder im straubtrockenen Inland, das den Fremdenlegionären fast den Atem verschlägt. Es ist der Kunst der Kameraleute geschuldet, ob es gelingt, solche Lichtsituationen einzufangen und für die Zuschauer so plausibel zu machen, dass sie als Faktoren in die Konstruktion der fiktionalen Welt eingehen.¹⁴ Die Chance, Licht als Qualität eines spezifischen Ambientes oder als Stimmungslicht einzusetzen, bleibt allerdings in vielen Filmen ungenutzt.

In der Analyse ist es nicht leicht, die diegetische Funktion solcher Lichtführung gegen andere Funktionen abzugrenzen. Wie noch zu zeigen ist, kann Stimmungsbeleuchtung zugleich metaphorische Obertöne vermitteln oder auch subjektive Befindlichkeiten zum Ausdruck bringen (siehe die folgenden Kategorien). Sie kann aber auch in erster Linie nondiegetisches Gestaltungselement sein, der momentanen Bildkomposition dienen oder der fotografischen Ästhetik.

4. Diegetisch-subjektives Licht

Das Subjektive repräsentiert einen Teilbereich der Diegese, nämlich all jene Erscheinungen, die lediglich in der Wahrnehmung oder im Bewusstsein einer einzelnen Figur existieren: Gedanken, Erinnerungen, Träume, Visionen, selektive Wahrnehmung, Stimmungen, Rauschzustände, Blackouts. All diese Phänomene sind zwar in der Diegese verankert, der die subjektivierte Figur ja angehört, sind aber den übrigen Figuren nicht zugänglich und besitzen daher einen besonderen, prekären Realitätsstatus. Sie bilden eine Art Enklave und sind oft spezifisch markiert, um Missverständnisse zu vermeiden. Streng realistische Filme verzichten im Allgemeinen auf die Darstellung innerer Prozesse und zeigen die Figuren lediglich von außen.

Eindeutig subjektiv können Licht und Schatten sein, wenn sie nur im Kopf einer einzigen Figur existieren. So etwa bei Geistererscheinungen und anderen Visionen, die mit Lichteffekten einhergehen, oder im Falle des Erblindens oder Ohnmächtigwerdens, wenn das Bild plötzlich schwarz wird (hier verschwindet auch das subdiegetische Licht zugunsten diegetisch-subjektiver Dunkelheit).

¹⁴ Karl Prümm hat in einem äußerst lesenswerten Aufsatz dargestellt, wie das «natürliche» Licht in *MENSCHEN AM SONNTAG* (D 1930, Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer) zugleich eine Aussage über das Leben in der Großstadt liefert. Er führt dabei aus, «daß das vermeintlich Unmittelbare und Unverstellte, der vielgepriesene Naturalismus dieses Films, in Wirklichkeit das Resultat einer extremen Stilisierung ist» (Prümm 1999, 44f).

Subtilere, partielle Effekte finden sich zum Beispiel, wenn die Figuren einander anders vorkommen, als sie «objektiv», das heißt für die übrigen Figuren und für die Zuschauer sind. Verliebt sich jemand, so kann es geschehen, dass die begehrte Person nun heller und schöner aussieht, da Weichzeichner das Gesicht verklären und alle dunklen Schatten daraus verschwunden sind; wenn hingegen Hass ausbricht, so verdüstert und verhärtet sich ein Gesicht durch kontrastreiches Licht oder dämonische Schattenbildung. Dafür wird gern von unten beleuchtet, weil eine tief platzierte Lichtquelle in der Realität selten ist, so dass die Figuren nicht nur dunkler, sondern auch befremdlich wirken. Solche Verklärung oder Verfinsterung muss allerdings nicht subjektiv motiviert sein, sondern wird auch verwendet, um eine Figur für das Publikum zu charakterisieren. Der Effekt wäre in diesem Fall als «prodiegetisch», manchmal auch als «supradiegetisch» (siehe unten) zu bezeichnen.

Auch das bereits besprochene Stimmungslicht kann diegetisch-subjektiv sein, sich also nur auf die Stimmung einer einzelnen Figur beziehen. So beispielsweise in Frank Capras *IT'S A WONDERFUL LIFE* (*DAS LEBEN IST WUNDERVOLL*, USA 1946), als der Protagonist sich in einer Art Film-Noir-Welt wähnt, in welcher Düsternis vorherrscht.

5. Prodiegetisches Licht

Es erscheint mir sinnvoll – doch darüber lässt sich streiten – , eine Kategorie für all jene Effekte einzuführen, bei denen zwar keine diegetische Lichtquelle auszumachen ist – Karl Prümm spricht in diesem Zusammenhang von «arbitrarem» Licht (1999, 47) –, die sich aber gleichwohl auf die Diegese auswirken. Einerseits gehören solche Effekte der nondiegetischen Ebene der Gestaltung an, doch andererseits affizieren sie – im Sinne von Nichols (vgl. Anm. 1) – die Figuren und beeinflussen womöglich auch ihre Wahrnehmung (darüber wäre von Fall zu Fall zu spekulieren). Vor allem erfüllen sie eine expressive Funktion, machen durch spezielle Lichtführung auf etwas aufmerksam, das in einem anderen Film vielleicht auf andere Art in Erscheinung treten würde. Oft kann sich ein Phänomen ja auf unterschiedliche Weise manifestieren: Die Angst einer Figur lässt sich diegetisch über deren Mimik und Gestik vermitteln, nondiegetisch über Herztöne oder ominöse Klänge auf der Tonspur, wiederum diegetisch über unzureichende Beleuchtung (wenn die fiktionale Elektrizität ausfällt) oder eben prodiegetisch über unheimliche Lichteffekte ohne eindeutige diegetische Quelle.

Auch das expressionistisch arbiträre, phosphoreszierende Licht, vom dem bereits die Rede war, lässt sich häufig der Kategorie des Prodie-

getischen zurechnen: Es schafft Stimmung, beeinflusst also die diegetische Atmosphäre, und es charakterisiert die Figuren, was den Aufbau der Diegese befördert. Ähnlich wirkt sich akzentuierendes Licht aus, wie Hitchcocks Milchglas oder der Ring in Woody Allens *MATCH POINT* (USA 2005), der durch magisches Blinken auf sich aufmerksam macht. Auf einer subtileren, weniger auffälligen Ebene dient das Licht auch der Hervorhebung und Gewichtung der Figuren: «Movie lighting hierarchises» (Dyer 1995, 102), d.h. lässt erkennen, wer als wichtig, wer als unwichtig gelten soll. Dies kann natürlich mittels Platzierung der Figuren in der Nähe realer Lichtquellen geschehen, häufig jedoch verselbständigt sich die Ausleuchtung zu diesem Zweck.

Prodiegetisches Licht trägt also produktiv zur Konstruktion der Diegese bei, lässt sich kaum von ihr abspalten, obwohl seine fiktionale Genese ungeklärt bleibt: Es steht auf der Schwelle zwischen filmischer Gestaltung und dargestellter Welt, entzieht sich dem systematischen Schnitt zwischen beiden. Ob dies bereits genügt, um eine griffige Kategorie zu konstituieren, und ob «prodiegetisch» als Bezeichnung dafür taugt, ist allerdings zweifelhaft. Denn «prodiegetisch» könnte man genau genommen fast alles nennen, was in einem Film zu sehen ist, und außerdem präsentiert sich die Kategorie als eine Art Sammelbecken für recht unterschiedliche Phänomene, könnte also eine weitere Ausdifferenzierung vertragen. Möglicherweise deuten diese Schwierigkeiten, trennscharf zu operieren, aber auch auf ein höherrangiges Problem mit den Unterscheidungen, die ich hier im Lichte der Diegese zu treffen suche.

6. Supradiegetisches Licht

Unter diese Kategorie fällt alles, was an zusätzlicher, geistiger Bedeutung die realistische, buchstäbliche Denotation einer Figur, eines Objekts oder Sachverhalts überlagert – die Diegese also kommentiert und mit Sinn auflädt.

In Falle der Beleuchtung sind dies häufig metaphysische Konnotationen oder Assoziationen: Das Licht im Rücken einer Märtyrerfigur bildet – wie zufällig – einen Heiligenschein um ihren Kopf; durchs Fenster fallende Strahlen überschneiden sich wie ein Kreuz; die Natur leuchtet in irrealen Glanz, wenn ein Gott die Erde betritt, glüht dagegen diabolisch, wenn es sich um den Teufel handelt.¹⁵ Aber auch ande-

¹⁵ Von der supradiegetischen Bedeutung solcher Effekte ist allerdings nicht zu sprechen, wenn es sich um einen fantastischen Film handelt, bei dem Übernatürliches

re metaphorische Bedeutungen sind denkbar: «Kaltes» Licht signalisiert emotionale Abkühlung, «warmes» Geborgenheit und Frieden; mit der Dunkelheit kann der Tod eintreten; fahle Überbelichtung zeigt schicksalsschwere Ereignisse an, luxuriöse High-Key-Beleuchtung opulente Erfolge, Glühwürmchen und silbriger Mondschein romantische Erfüllung. Hier verschwimmen, wie so oft, die Grenzen zum Diegetischen oder auch zum Prodiegetischen. Ohnehin ist supradiegetisches Licht typischerweise teildiegetisch, nur halbwegs oder zu einem gewissen Grad der Metaphorik geschuldet.

7. Disdiegetisches Licht

Der Kategorie des Disdiegetischen gehört alles an, was zwar in seiner Darstellungsweise diegetisch zu sein scheint, sich aber als Fremdkörper, als irrtümlich auf der Leinwand vorhandenes Element entpuppt. So das anachronistische Flugzeug im Frontier-Western oder die Armbanduhr im Sandalenfilm; das Mikrofon, das ins Bild hängt, der Versprecher im Dialog, Kratzer auf dem Zelluloid.

Im Falle des Lichts sind auffällige Fehler dieser Art selten. Doch manchmal spürt man bei Außenaufnahmen zwei Sonnen aufgrund doppelter, nach verschiedenen Seiten fallender Schatten (der Effekt entsteht durch starke Reflektoren); oder die Kamera und anderes Gerät zeichnet sich auf der Studiowand ab; oder eine Kerze wird ausgeblasen, aber es bleibt hell im Raum; gelegentlich geht auch die Sonne im Osten unter, wie am Schluss von John Waynes Vietnamfilm *THE GREEN BERETS* (*DIE GRÜNEN TEUFEL*, USA 1968).¹⁶ Wie selten solche Fehler registriert werden, lässt sich an *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (*LETZTES JAHR IN MARIENBAD*, F/I 1961, Alain Resnais) demonstrieren: Hier erscheint – zwecks unrealisierender, artefaktischer Verunsicherung – ein Barockgarten, in dem zwar die Spaziergänger lange pointierte Schatten werfen, die kegelförmig beschnittenen Alleebäume jedoch nicht (vgl. Bordwell/Thompson 1993, 392). Aber nur wenige Zuschauer bemerken diese Diskrepanz.¹⁷

zur diegetischen Welt gehört; vgl. dazu Hans J. Wulffs Beitrag in diesem Heft (Wulff 2007) sowie Simon Spiegel (2007, insbes. Kapitel 5).

¹⁶ John Wayne hat dieses Spektakel wohl eingebaut, um der Tradition zu entsprechen, dass am Ende von Kriegsfilmern die Sonne stimmungsvoll über dem Meer untergeht – obwohl die vietnamesische Küste, an der sich dieser Filmschluss ereignet, nach Osten weist.

¹⁷ In John Fords *STAGECOACH* (USA 1939), während der hektischen Verfolgung der Kutsche durch die Indianer, wechselt der Schattenwurf gelegentlich von links nach

Es ist zu vermuten, dass das filmgeübte Publikum disdiegetische Vorkommnisse gar nicht erst mit der Diegese speichert, sondern sie schon im Prozess des Diegetisierens ausfiltert. Man erinnert sich an sie, wenn überhaupt, als an etwas Ärgerliches oder Merkwürdiges, das nicht zur Handlung gehört – eine Art Druckfehler, der Sand ins Getriebe wirft.

8. Nondiegetisches Licht

In ihrem Aufsatz von 1976 hatte Claudia Gorbman noch von «extradiegetic sound» gesprochen, um all jene Töne zu bezeichnen, die außerhalb der Diegese stehen. Doch hat sich in der filmischen Terminologie inzwischen (auch bei Gorbman)¹⁸ das Adjektiv *nondiegetic* durchgesetzt, das neutraler und daher vielseitiger verwendbar ist. Dies insbesondere auch für den Parameter Licht, der ja nicht wie der Ton über eine parallele Spur verfügt und unabhängig vom Bild eigene Wege gehen, also gänzlich außerhalb der Diegese stehen kann.

Zunächst mag es schwerfallen, sich überhaupt Lichteffekte vorzustellen, die genuin und ungeteilt nondiegetisch sind: Fast immer ist ja «etwas» beleuchtet, und das Licht – selbst wenn keine diegetische Quelle existiert – wirkt sich im diegetischen Umfeld aus. Doch das Nondiegetische muss ja nicht synchron mit der diegetischen Darstellung erfolgen, sondern kann auch in raumzeitlicher Trennung davon stehen. So hat zum Beispiel Rainer Werner Fassbinder in *FONTANE EFFI BRIEST* (BRD 1974) mit weißen Lichtfeldern gearbeitet, die sich interpunktierend zwischen die Segmente der Erzählung schieben. Sie haben als eigenständiger Einschub Bestand und erfüllen keine diegetische, sondern eine distanzierend enunziatorische Funktion (vgl. Hartmann 2005). Viel weniger auffällig als Fassbinders Weißblenden sind Schwarzblenden. Sie gehören zur Hollywood-Grammatik und finden sich in unzähligen Filmen, um Pausen oder Einschnitte zu markieren; von den Zuschauern werden sie nur unterschwellig registriert, also mühelos als nondiegetische Signale verbucht.

Gelegentlich wird farbiges Licht eingesetzt, um ganze Sequenzen gegeneinander abzugrenzen und den Film ästhetisch attraktiver

rechts: Ford arbeitete mit dem dramatischen natürlichen Licht am frühen Morgen, kam jedoch wegen der Kürze dieser Phase in Zeitnot, so dass er auch am Abend filmen musste. Sein Kommentar, als er auf die Inkonsistenz der Schatten hingewiesen wurde, lautete: «I will get away with it» (unbestätigte Anekdote, ohne Nachweis).

¹⁸ In ihrem Buch *Unheard Melodies* ersetzt Gorbman (1987) «extradiegetic» durch «nondiegetic», ohne auf weitere Differenzierungen einzugehen.

zu gestalten.¹⁹ POINT BLANK (USA 1967, John Boorman) verwendet beispielsweise eine solche Kodierung, die den Film gliedert. Sie trägt zur Diegese wenig bei, vermittelt allenfalls eine gewisse Stimmung. Während POINT BLANK diskret mit dieser Tönung umgeht – als schaue man durch unterschiedliche Sonnenbrillen –, verfährt das Rockmusical TOMMY (GB 1975, Ken Russell) ziemlich poppig, so dass sich die Einfärbung auf scheinbar willkürliche Weise von der fiktionalen Realität abhebt. Wieder anders gelagert sind Fassbinders Effekte in LOLA (BRD 1982). Der Regisseur betont den künstlichen Charakter der Beleuchtung, wenn mitunter verschiedenfarbige Lichtzonen gleichzeitig auftreten und die Bilder so überfluten, dass ein Teil des Raums violett-, ein anderer gelbstichig glimmt. Hier könnte man von einer Ausleuchtung sprechen, die auf mehreren Ebenen gleichzeitig figuriert: subdiegetisch, um das Geschehen überhaupt sichtbar zu machen; diegetisch, soweit eine fiktionale Lichtquelle denkbar ist oder diegetisch-subjektive «Färbungen» in Frage kommen; pro- und/oder supradiegetisch, wenn es um atmosphärische Werte geht, die diegetische Welt also fassbar gemacht respektive kommentierend charakterisiert wird; und nondiegetisch, wenn der artefaktische Verfremdungscharakter des farbigen Lichts angesprochen werden soll.

9. Transdiegetisches Licht

Wandert ein Element von einer Kategorie in die andere, wechselt also seinen diegetischen Status, so ist der Ausdruck *transdiegetisch* am Platz. Beispielsweise kann die Beleuchtung vom Diegetischen ins Diegetisch-Subjektive kippen und umgekehrt; oder sie kann zunächst quasi-diegetisch erscheinen, sich schlussendlich aber doch einer diegetischen Lichtquelle zuschreiben lassen. Auch supradiegetische Bedeutungen können ihren Status verlieren, etwa wenn ein «Heiligenschein» sich (in der Komödie) als banaler Effekt einer Lampe herausstellt.

Diese Kategorie ist insofern anders gelagert und sprengt den Rahmen, als sie keine Eigenschaft *sui generis* darstellt, sondern lediglich die Tatsache eines Übergangs oder die Fähigkeit eines Elements bezeichnet, von einer Kategorie in die andere zu gleiten. Sie steht damit quer zu den übrigen Kategorien, erweist sich jedoch in der Beschreibung und Analyse als nützlich.

¹⁹ Wie Licht und Farbe zusammenwirken, habe ich an anderer Stelle ausgeführt (Brinckmann 2001); dort ist vom farbigen Licht in Wong Kar-wais CHUNGKING EXPRESS (Hongkong 1994) ausführlich die Rede.

IV. Ein Fallbeispiel

Das Beispiel entstammt G. W. Pabsts Antikriegsfilm WESTFRONT 1918 (D 1930); die Stelle befindet sich fast am Schluss der Handlung.

Der Protagonist, ein Soldat, liegt schwer verletzt im Feldlazarett (Abb.1). Wir sehen sein Gesicht in Großaufnahme kurz vor dem Tod, frontal in leicht schräger Aufsicht. Der Raum ist weitgehend in Dunkel gehüllt, subdiegetisches Grundlicht also kaum vorhanden. Hingegen fällt vom Kopfende des Bettes eine Art Streiflicht nach vorn, so dass sich auf Stirn, Nase, Wangen und Kinn helle Zonen ausbreiten, während vor allem die Augenhöhlen tief verschattet sind. Man könnte für diese Chiaroscuro-Beleuchtung eine – diegetisch vorhandene – Lampe annehmen, die hinter dem Bett hängt, auch wenn der flache Winkel der Lichtstrahlen eher ungewöhnlich wäre. Zudem sind sowohl die Einstellungen unmittelbar vor der Sterbeszene als auch die darauf folgenden ganz anders ausgeleuchtet.

In den Pupillen des Sterbenden flackern kleine Funken, die eine Lampe hinter dem Bett nicht verursachen könnte – ein eigenständiges, aus der Verschattung glühendes Leuchten (das man zunächst wohl als Reflexion einer weiteren Lichtquelle deutet). Es zeigt die letzte mentale Aktivität, die fiebrige Intensität des Sterbenden an, kommt sozusagen von innen, unmittelbar aus der Seele.

Als Metapher für die Seele wären die Lichtpunkte der Kategorie des Supradiegetischen zuzuschlagen, denn sie stehen für etwas Inneres, Immaterielles, das für die Zuschauer sichtbar gemacht wird. Allerdings entsprechen solche Augen-Lichter zugleich einer Konvention, die nicht nur ausnahmsweise und bei Sterbenden zum Einsatz kommt, sondern relativ durchgängig überall dort, wo ein Gesicht als wach gekennzeichnet, Leben hinter der Stirn angedeutet werden soll, das sozusagen aus den Augen sprüht. So betrachtet haben die Lichtpunkte zwar noch immer metaphorische Konnotation, lassen sich jedoch zugleich als prodiegetisch veranschlagen. Denn sie betonen oder unterstützen einen in der Fiktion gegebenen Sachverhalt, der durch ein zusätzliches Spotlight markiert wird. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass die Augen der anderen Figuren ebenfalls durch Lichtpunkte belebt sind, wenn diese auch kleiner sind und weniger expressiv. Diegetische Beleuchtung, supradiegetisch-metaphorische Nebentöne sowie quasi- und prodiegetische Konventionen, die unabhängig von fiktionalen Lichtquellen mit Effekten spielen, greifen hier ineinander.

Die nächste Einstellung (Abb. 2) repräsentiert einen Gegenschuss aus der Warte des Soldaten: Militärarzt und Krankenschwester stehen



1



2



3



4



5



6

1-6 Sterbeszene
aus WESTFRONT
1918.

am Fußende und blicken ihn an. Zugleich aber ist diesem *twoshot* ein weiteres Bild überlagert, das die ferne Frau des Sterbenden in einer ätherischen Überblendung zeigt, deren Maßstab und Charakter bereits die Unwirklichkeit der Vision ausdrücken: Ihr Gesicht ist viel größer als das der beiden Anwesenden, dem Sterbenden viel näher, leicht zur

Seite geneigt und in helleres, weiches Licht getaucht. Ein diegetisch-subjektiver Einschub also, der sich durch mehrfache Kodierung als solcher ausweist und sich auch auf der Tonspur bestätigt: Die halluzinierte Frau wiederholt die Worte, die sie in einer früheren Szene zu ihrem Mann gesprochen hatte.

Es folgt eine längere starre Einstellung (Abb. 3–6), welche die anfängliche Großaufnahme wieder aufgreift, aber nun zunächst heller beleuchtet, so dass sich das Gesicht des Sterbenden noch einmal deutlich präsentiert. Doch im Verlauf der Einstellung nimmt die Lichtstärke kontinuierlich ab, ohne dass dies eine diegetische Erklärung fände. Die flackernden Punkte in den Augen erlöschen, Dunkelheit breitet sich immer weiter aus, bis sich schließlich nur noch die Knochenstruktur des Kopfes behauptet. Das Gesicht des Soldaten verwandelt sich vor unseren Augen in einen Totenkopf.

Hier transformiert sich das zunächst (tendenziell) diegetische Licht ins Supradiegetische – der Soldat ist zwar tot, doch sein Schädel noch keineswegs skelettiert. Eine Ausleuchtung also, die transdiegetisch vom fiktional Realen ins Symbolische gleitet, um einen diegetischen Prozess, das Sterben, darzustellen. Der Prozess wird auf der Tonspur durch dissonante – nondiegetische – Klänge begleitet, welche die letzten Worte des Sterbenden ablösen. Allerdings hat das verglimmende Licht auch eine leise, unaufdringlich subjektive Komponente, denn es vermittelt nicht nur den Tod des Soldaten, sondern weist zugleich darauf hin, dass sich die Welt allmählich für ihn verdunkelt, bis alle Wahrnehmung versiegt.

Schließlich hat die Dunkelheit, die das Bild fast ganz umfängt, auch noch eine nondiegetische Funktion – sie ähnelt einer Abblende, einer enunziatorischen Interpunktion. Zwar ist der Schluss noch nicht erreicht, die Szene setzt erneut ein, um weitere bestürzende Lazarett-episoden zu zeigen. Doch wenn der Film kurz darauf endgültig abblendet, so wirkt dies wie ein Wiederaufgreifen der expressiven Dunkelheit des Todes.

V. Schlussbemerkung

Dass die beschriebenen Kategorien nur vorläufigen Charakter tragen, war eingangs bereits betont worden. Doch zugleich ist ihnen eine gewisse Nachhaltigkeit zu wünschen: So wäre zu hoffen, dass meine Ausdifferenzierung fortgesetzt, weiter implementiert und auf andere filmische Gegebenheiten übertragen würde.

Weitere Adjektive stehen zur Verfügung, die sich auf das Licht nicht anwenden lassen, also sozusagen noch brach liegen. Zum Beispiel

kryptodiegetisch für merkliche Ellipsen, bewusste Lücken bei der Entfaltung der Diegese (etwa im Whodunit); oder *peridiegetisch* für Ereignisse, die lediglich an der Peripherie der Handlung ahnbar sind; *juxtadiegetisch* könnte sich auf Elemente einer zweiten Diegese beziehen, die der ersten angelagert oder mit ihr verzahnt ist; und *prä-* respektive *postdiegetisch* auf Ereignisse, die sich vor oder im Anschluss an die eigentliche Handlung zugetragen haben oder mutmaßlich zutragen werden.

Neben solchen narratologischen Phänomenen bietet sich der Parameter ‚Farbe‘ an, um – parallel zum Licht – das jeweilige Verhältnis zur Diegese herauszuarbeiten. Aber auch die Kameraführung würde eine solche Ausdifferenzierung lohnen, wobei ihre Spezifik wohl eine erweiterte Terminologie erfordert und neue Probleme aufwirft.

Für die Bildbearbeitung danke ich Ruth Nebel und Tereza Smid.

Literatur

- Alton, John (1995) *Painting with Light* [1949]. Berkeley [...]: University of California Press.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1993) *Film Art. An Introduction* [1979]. 4. Aufl. New York [...]: McGraw-Hill.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Brinckmann, Christine N. (2001) Filmische Farbe als Abbild und als Artefakt. In: «*Wunderliche Figuren*». Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften. Hg. v. Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper & Ulrich Stadler. München: Fink, S. 187–206.
- Burch, Noël (1982) Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits. In: *Screen* 23,2, S. 16–33.
- Dyer, Richard (1995) *White*. London/New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink. [Dt. Gesamtausgabe von «Discours du récit» aus *Figures III* (1972) und von *Nouveau discours du récit* (1983).]
- Gorbman, Claudia (1976) Teaching the Soundtrack. In: *Quarterly Review of Film Studies* 1,4, S. 446–452.
- (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London/Bloomington: British Film Institute/Indiana University Press.
- Eisner, Lotte H. (1975) *Die dämonische Leinwand* [1955]. Überarb., erw. Neuauf. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino.

- Hartmann, Britta (2005) «Etwas anfangen» mit der Geschichte eines anderen: Modale Indikationen der fiktionalen Welt und des narrativen Diskurses am Anfang von Fassbinders FONTANE EFFI BRIEST. In: *Online-Festschrift für Thomas Kuchenbuch*. Hg. von Stephen Lowry & Hans J. Wulff. Stuttgart: Hochschule für Medien [URL-Dokument: <https://www.hdm-stuttgart.de/festschrift/Grusstexte/Hartmann/GrusstextHartmann.htm>].
- Knights, L.C. (1933) How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism. In: *Scrutiny* 1933; wiederabgedr. in: L. C. Knights: *Explorations*. New York: New York University Press 1964.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Films*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Malkiewicz, Kris (1986) *Film Lighting*. New York: Prentice-Hall.
- Millerson, Gerald (1972) *The Technique of Lighting for Television and Motion Pictures*. London: Focal Press.
- Müller, Robert (1990) Paint it Black: John Alton – Director of Photography. In: 2. *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '89*. Hg. v. Hans J. Wulff in Zus. mit Norbert Grob & Karl Prümm. Münster: MAkS Publikationen, S. 77–93.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prümm, Karl (1999) Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse. In: *Kamerastile im aktuellen Film*. Hg. v. Karl Prümm, Silke Bierhoff & Matthias Körnich. Marburg: Schüren, S. 15–50.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starwood.
- Spiegel, Simon (2007) *Die Konstitution des Wunderbaren: Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*. Marburg: Schüren.
- Thompson, Kristin (2005) *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Truffaut, François (1992) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [frz. 1966]. 15. Aufl. München: Heyne.
- Wulff, Hans J. (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2 (in diesem Heft).