

Tereza Smid

POETIK DER SCHÄRFENVERLAGERUNG

SCHÜREN

Inhalt

Dank	11
-------------	----

Einleitung	13
-------------------	----

I. Gegenstand und Geschichte

1 Definition	23
---------------------	----

1.1 Terminologie	23
----------------------------	----

1.2 Arbeitsdefinition	26
---------------------------------	----

1.3 Technisches	31
---------------------------	----

2 Ein filmhistorischer Abriss	51
--------------------------------------	----

2.1 Technische Hürden und seltene Ausnahmen (1895 bis Mitte der 1910er Jahre)	53
--	----

2.2 USA – Soft Style und Hintergrundunschärfe (1915 bis Ende der 1930er Jahre)	60
---	----

2.3 Europa – Unschärfen als Kennzeichen des künstlerischen Films (Mitte der 1910er bis Ende der 30er Jahre)	67
--	----

2.4 Schärfenkorrektur und narrative Funktion im europäischen Mainstream-Kino (1930er und 40er Jahre)	72
---	----

2.5 Paradigmenwechsel zur Deep-Focus-Cinematography (1940 bis Ende der 1950er Jahre)	75
---	----

2.6 USA – Abweichungen von der Norm (Mitte der 1940er bis Mitte der 60er Jahre)	83
--	----

2.7 Asien – alternative visuelle Kultur	85
---	----

2.8 Internationale Blütezeit in Erneuerungsbewegungen und selbstreflexiven Experimenten (1960er und 70er Jahre) . . .	94
--	----

2.9 Teil des Mainstream-Stils (seit 1980)	99
---	----

II. Bild und Raum

Oberflächenphänomene 109

3 Schärfe und Unschärfe in der Bildebene 113

- 3.1 Phänomenologie der Unschärfe oder: Weniger ist mehr . . . 114
 - 3.1.1 Kurze Geschichte der Unschärfe 118
 - 3.1.2 Wahrnehmungsbilder 126
 - 3.1.3 Abstraktion und Ambivalenz 133
 - 3.1.4 Wahrnehmungserweiterung 142
 - 3.1.5 Sichtbarkeit von Unsichtbarem 150
 - 3.1.6 Reflexivität und Selbstreferenz 158
- 3.2 Ungleichzeitige Gleichzeitigkeit: duale Bildkompositionen . 160
- 3.3 Metamorphosen: dynamische Bildkompositionen 167
 - 3.3.1 Visuelle Dynamik 168
 - 3.3.2 Die Temporalität der Transformation 174
 - 3.3.3 Transformationsgrad 180
- 3.4 Resümee 182

4 Räumliche Relationen 185

- 4.1 Multiplizierte Räumlichkeit 187
- 4.2 Rein optische Bewegung der Schärfe 201
 - 4.2.1 Scheinbewegung 201
 - 4.2.2 Paradoxe Beziehung zum filmischen Raum 205
 - 4.2.3 Taktile Kamera 209
- 4.3 Resümee 214

III. Emotion und Narration

Narrative Aspekte 219

5 Formen der Enunziation 223

- 5.1 Narrative Instanz und unpersönliche Kamera 224
- 5.2 Organisation und Präsentation von Informationen 227
- 5.3 Markierung von Transitionen 235
 - 5.3.1 Filmanfang und -ende 238
 - 5.3.2 Transsegmentale Verwendung 245
 - 5.3.3 Sequenzinterne Verwendung 251
- 5.4 Resümee 252

6 Innere Montage 253

6.1	Integrierende Strukturen	255
6.1.1	Emphase der raum-zeitlichen Kontinuität	256
6.1.2	Transsegmentale Verbindungen	266
6.2	Atmosphärische und metaphorische Relationen	268
6.3	Resümee	271
7	Figurenkonstruktion und Perspektivierung	273
7.1	Figurenkonstruktion	273
7.2	Szenische Konfigurationen	278
7.3	Perspektivierung/Fokalisierung	282
7.4	Resümee	291
8	Schuss- und Spiegelszenen: Zwei narrative Motive	293
8.1	Visualisierung und Dramatisierung von Schuss-Szenen . . .	293
8.2	Dynamische Spiegelphänomene	299
	Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung	311
	Anhang	315
	Bildnachweis	315
	Bibliografie	317
	Filmografie	333
	Index	339

Einleitung

Wenn mich Laien fragen, was Schärfenverlagerung ist, so beschreibe ich sie als Verschiebung der Schärfe von einer Person im Bildvordergrund zu einer, die hinter ihr steht. Dabei muss ich immer auch die limitierte filmische Schärfentiefe erwähnen; also den Umstand, dass nur ein begrenzter Bereich scharf vom Objektiv erfasst wird, alles davor und dahinter jedoch unscharf erscheint. Wird Schärfe gezogen, verschiebt sich dieser Bereich in der Raumtiefe. Gefragt nach der Funktion, erwähne ich dann die wohl bekannteste, die Aufmerksamkeitslenkung. Jenseits davon öffnet sich jedoch ein breites Spektrum weiterer Wirkungsdimensionen. Dieses Spektrum will ich in dieser Studie beschreiben.

In *THE ENGLISH PATIENT* (Anthony Minghella, US 1996) findet sich ein prägnantes Beispiel für eine solche Schärfenverlagerung, wie sie sehr oft in Spielfilmen vorkommt und den Zuschauern dennoch selten auffällt. Die betreffende Sequenz erzählt von der beginnenden Affäre zwischen Katherine Clifton und Graf László Almásy. Katherine hat sich zusammen mit ihrem Ehemann einer Expedition der Royal Geographical Society angeschlossen, der auch der Einzelgänger Almásy angehört. Anlässlich einer kleinen Feier trägt sie am Lagerfeuer in der ägyptisch-lybischen Wüste die Geschichte des lydischen Königs Kandaules vor, der seine Gemahlin für die schönste Frau der Welt hielt. Dies wollte er seinem Leibwächter Gyges beweisen und überredete ihn deshalb, sich hinter die leicht geöffnete Schlafzimmertür zu stellen und der Königin beim Entkleiden zuzusehen. Er sollte sich von der Makellosigkeit ihres Körpers überzeugen. Die Königin bemerkte Gyges, als er das Schlafzimmer verließ, schlug aber keinen Alarm. Am nächsten Tag rief sie ihn zu sich und stellte ihn vor die Wahl, entweder sich selbst das Leben zu nehmen oder Kandaules zu töten, sie zu heiraten und als König von Lydien zu herrschen.

In der ganzen Sequenz fällt eine Einstellung durch eine eigenständige Kamerabewegung auf, die sie aus der *Découpage* heraushebt und ihr damit besondere Bedeutung verleiht. Während Katherine erzählt, steht sie im Kreis ihrer Zuhörer. Die Kamera blickt aus einer leichten Untersicht auf sie und fährt gleichzeitig hinter den Rücken der Männer um sie herum, bis



1 Schärfenverlagerung in *THE ENGLISH PATIENT*

sie bei Almásy stehen bleibt und ihn mit Katherine in einem Bild vereint. Die Einstellung arbeitet mit selektivem Fokus.¹ Almásy ist von hinten im Viertelprofil verschwommen zu sehen, Katherine hingegen befindet sich im Schärfenbereich (Abb. 1a), während sie erzählt: «And that evening it's exactly as the King has told him. She goes to the chair, removes her clothes one by one until she's standing naked in full view in front of Gyges.»

Zunächst sieht Almásy Katherine an, als sie jedoch sagt «And indeed she was more lovely than he could have imagined,» und ihm dabei in die Augen schaut, wendet er sich ab. Mit seiner Kopfbewegung verändert sich auch die Schärfeneinstellung. Nachdem sich der Schärfenbereich von der Erzählerin zu ihm verschoben hat, bleibt sie im Hintergrund erkennbar, aber diffus sichtbar. Die visuelle Aufmerksamkeit hat sich auf Almásys nachdenkliches Gesicht verlagert (Abb. 1b). Sein Profil, vom Feuer beleuchtet, hebt sich scharf aus der Dunkelheit ab, und er scheint von seiner Umgebung isoliert. Die verschwommene Erscheinung neben ihm besitzt in dieser neuen Bildkomposition eher die Qualitäten einer Imagination als einer realen Person. Die Schärfenverlagerung spiegelt in dieser Struktur nicht nur das körperliche Sich-Abwenden, sondern verdeutlicht auch den Rückzug in die eigene Gedankenwelt.

«And then the Queen looked up and saw Gyges concealed in the shadows.» Als Almásy sich bei diesen Worten aus seiner Pose löst und sich Katherine zuwendet, verlagert sich die Schärfe wieder in den Hintergrund. Sie folgt seiner Aufmerksamkeit. Gleichzeitig wird sichtbar, dass Katherine ihn die ganze Zeit angeschaut hat, als er versunken dasaß. Mit dieser zweiten Verlagerung fällt der Satz «And although she said nothing, she shuddered», zusammen. Zwischen Bild und Ton entsteht auf diese Weise eine subtile Verbindung, die neue Zusammenhänge zwischen zwei

1 Diese Aufnahme ist insofern ungewöhnlich, als die Schärfe nur bei den Personen sichtbar wird, während sich die Qualität des schwarzen Hintergrunds nicht verändert. Die Schichtenstruktur einer Einstellung mit geringer Schärfentiefe wird hier also nicht deutlich.



2 Geringe Schärfentiefe in WALL·E

Erzählebenen herstellt. Eine Parallele entsteht zwischen der metadiegetischen Ebene, Katherines Geschichte, und der diegetischen Ebene, auf der sich zwischen Almásy und Katherine ebenfalls Unausgesprochenes abspielt, das den übrigen Figuren verborgen bleibt. Für die Zuschauer visualisiert die Schärfenverlagerung jedoch die aufkeimende, noch unsichtbare Beziehung. Die Geschichte von der lydischen Königin und dem Leibwächter Gyges verbindet sich mit der noch nicht gelebten Liebesgeschichte zwischen Katherine und Almásy. Das ausführlich beschriebene Beispiel zeigt die funktionale und ästhetische Vielschichtigkeit der kaum eine Sekunde dauernden Kamerabewegung. Sie hebt einen bestimmten Augenblick im Bilderfluss hervor und dynamisiert und emotionalisiert so die Figurenbeziehung.

In *THE ENGLISH PATIENT* kommt Schärfenverlagerung nur punktuell vor. Eine ganz andere Frequenz erreicht sie in *WALL·E* (Andrew Stanton, US 2008): Der computergenerierte Film um eine Roboterliebe setzt alles daran, seine Machart zu verbergen und stattdessen einen fotografischen Look zu erreichen.² Schon früh in der Geschichte der Aufzeichnung und Generierung digitaler Bilder hat man versucht, die perfekte, aber kühle geometrische Anordnung der Pixel durch die Lebendigkeit des Zufälligen zu ergänzen, die dem Filmmaterial eigen ist (Flückiger 2003: 29–32). In *WALL·E* gehört wesentlich Unschärfe dazu – und damit verbunden auch geringe Schärfentiefe und Schärfenverlagerung (vgl. Smid 2011b). Diese Faktoren wurden bereits von anderen CGI-Filmen eingesetzt. Andrew Stanton lag aber so viel daran, die analoge Kamera nachzuahmen, dass er sogar optische Abbildungsfehler echter Linsen einbauen ließ, die Objektiv-

2 Computergenerierte Animationsfilme nutzen zum einen all ihre Möglichkeiten, um fiktionale Welten zu kreieren, an die sich Realfilme aus Realisierbarkeits- oder Kostengründen nicht heranwagen; zum anderen simulieren sie das fotografische Aussehen der Realfilme. Damit erhalten die unmöglichen Welten eine Art optischer Beglaubigung. Um in *WALL·E* eine reale Kamera möglichst getreu imitieren zu können, war der Kameramann Roger Deakins als Berater beim Entstehungsprozess anwesend (vgl. Starnes 2008).



3 Wortlose Kommunikation zwischen WALL-E und EVE

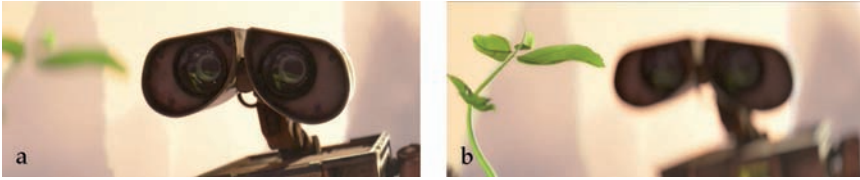
hersteller seit Langem zu beseitigen suchen.³ Hier werden solche Mängel verwendet, um einen Realitätseindruck zu erreichen.

Geringe Schärfentiefe und Schärfenverlagerung übernehmen in WALL-E jedoch noch weitere Funktionen: Zum einen wurde viel Wert auf Räumlichkeit der Bilder gelegt. Nicht nur der entfernte Hintergrund wurde mit Unschärfe versehen; der Film arbeitet allgemein mit einer sehr geringen Schärfentiefe (Abb. 2). Die Bewegung der Schärfe in die Raumentiefe hilft mit, eine räumliche Wirkung der sonst eher flächigen Bilder zu erzielen. Zum anderen kommunizieren die beiden Roboter WALL-E und EVE nahezu ohne Worte miteinander, sodass ihre Beziehung sich in erster Linie visuell vermittelt. Die extrem enge Schärfentiefe und die Schärfenverlagerungen tragen wesentlich zur Intimität zwischen den beiden bei. Ähnlich wie in *THE ENGLISH PATIENT* visualisiert das Umschärfen eine wortlose Kontaktaufnahme (Abb. 3).

Die häufigen Schärfenverlagerungen in WALL-E beteiligen sich nicht nur an der Modellierung der räumlichen Verhältnisse, sondern auch an der visuellen Dynamisierung. In vielen Fällen sind sie durch die Aufmerksamkeitslenkung motiviert, denn sie eignen sich ähnlich wie Großaufnahmen dazu, ein Detail zu einem bestimmten Zeitpunkt zu betonen (Abb. 4). Die Schärfenverlagerung organisiert den Zugang der Zuschauer zu Informationen und macht gleichzeitig das Wissensgefälle zwischen Figuren und Zuschauern deutlich. Schließlich erfüllt sie subjektivierende Funktionen, wenn etwa WALL-E aufwacht und die Kamera seine subjektive Sicht einnimmt. Mittels einer konventionalisierten Verwandlung des zunächst unscharfen Bildes in eine klare Sicht visualisiert sie den mentalen Prozess der Hauptfigur und attribuiert sie mit menschlichen Zügen.

Entscheidet sich ein Film ganz bewusst und mit enormem Aufwand für einen Stil, der Unschärfe und damit auch Schärfenverlagerungen enthält, ohne dass produktionstechnische Gründe dafür vorliegen, so weist

3 Im Speziellen entschied man sich, Verzerrungen von Panavision-Objektiven zu simulieren, die beispielsweise unscharfe Lichter in Ellipsenform erscheinen lassen (→ Kap. 1.3).



4 Besondere Bedeutung der kleinen Pflanze für den Fortgang der Geschichte

dies auf die Bedeutung dieses Gestaltungsmittels für den Mainstream-Film hin. Für David Bordwell (2006) gehören Schärfenverlagerungen zu einer signifikanten Veränderung des Filmemachens in Hollywood seit den 1990er Jahren, die er «intensified continuity» nennt:

The new technical devices, encouraging heavy stylization and self-conscious virtuosity, have changed our experience of following the story. Most obviously, the style aims to generate a keen moment-by-moment anticipation. [...] Rapid editing obliges the viewer to assemble many discrete pieces of information, and it sets a commanding pace: look away, and you might miss a key point. In the alternating close views, the racking focus, and the edgily drifting camera, the viewer is promised something significant, or at least new, at each instant. Television-friendly, the style tries to rivet the viewer to the screen. (Bordwell 2006: 180)

Sowohl Selbstreflexivität als auch die Eigenschaft, Informationen besonderes Gewicht zu verleihen, gehören zentral zur Schärfenverlagerung. Auch wenn Bordwell in erster Linie Hollywoods Großproduktion betrachtet, so zeigt beispielsweise der exzessive Gebrauch der Schärfenverlagerung in einer deutschen Fernsehproduktion wie *TATORT: KASSENSTURZ* (Lars Montag, D 2009), dass diese Produktionen globalen Einfluss ausüben.

Die Schärfenverlagerung ist als filmspezifisches Mittel auch Teil der Gestaltung und des Ausdrucks von Dokumentar-, Experimental- und Werbefilmen oder Videoclips. Diese Gattungen nutzen neben ihren narrativen Funktionen die dynamische, räumliche Komponente und ihre Fähigkeit, Dinge zu verwandeln, sie zu verschleiern oder zu enthüllen. Im Vordergrund steht oft das Ausloten von Wahrnehmungseffekten, die im Fall dieser kinematografischen Figur den Unschärfen und Scheinbewegungen gelten. Trotz oder gerade wegen ihrer Auffälligkeit hat sich die Schärfenverlagerung als äußerst variables Gestaltungsmittel etabliert. Ich verstehe meine Untersuchung als Beitrag zur filmwissenschaftlichen Grundlagenforschung, denn die Schärfenverlagerung ist bisher noch nicht umfassend untersucht worden. Abgesehen von kurzen Erwähnungen fristet sie in der Filmtheorie eher ein Mauerblümchen-Dasein. Selbst ein Autor wie Rayd Khouloki (2007), der sich intensiv mit dem filmischen Raum und

der Kameraarbeit beschäftigt, lässt die Schärfenverlagerung außen vor. Auch in praxisorientierten Büchern, die sich der Kamera widmen, ist die Auseinandersetzung mit diesem Mittel äußerst rar. Immerhin hat die Filmwissenschaft das übergeordnete Thema «Unschärfe» entdeckt (vgl. Hoffmann 2007; Paech 2008; Lauenburger 2009), nachdem es bereits im Zusammenhang mit bildender Kunst und Fotografie breiter behandelt wurde (vgl. Ullrich 2002; Wellmann 2005; Boehm 2009; Hüppauf 2009a, 2011).⁴ In der Filmtheorie, und dies insbesondere im Diskurs um die große Schärfentiefe, spielte die Unschärfe hauptsächlich durch ihre Abwesenheit eine Rolle.

Dabei handelt es sich keineswegs um ein zeitgenössisches Phänomen. Die Verwendung der Schärfenverlagerung lässt sich filmhistorisch weder zeitlich noch kulturell einschränken. Mein frühestes Beispiel stammt aus dem Jahr 1900, und mein Korpus umfasst Filme aus aller Welt. Wenn dennoch die Hälfte der Beispiele aus US-amerikanischer Produktion stammt, so soll dies nicht das statistische Auftreten widerspiegeln: Das wichtigste Auswahlkriterium für die Filme lag in ihrer Beispielhaftigkeit, Aussagekraft und Zugänglichkeit. Den Schwerpunkt bildet der Spielfilm. Trotzdem habe ich gerade für die Betrachtung der nicht-narrativen Aspekte Experimental- und Dokumentarfilme sowie Videoclips in meine Überlegungen einbezogen.

Ungeachtet ihrer Auffälligkeit bleiben diese Momente dem Zuschauer nach dem Kinobesuch höchst selten im Gedächtnis. Ob sie ihn während der Rezeption kurz irritieren, ob er sie gar nicht bemerkt oder eben doch beobachtet und ästhetisch würdigt, hängt in starkem Maße von der Haltung des Zuschauers und der jeweiligen Funktion der Schärfenverlagerung ab. Die Tatsache, dass Schärfe gezogen wird, kann also im einen Fall zur bloßen Korrektur mit nahezu unsichtbaren Folgen führen, im anderen zu einem symbolisch aufgeladenen Unschärfen-Effekt, der zwingend Aufmerksamkeit auf sich zieht und Denkprozesse auslöst.

Mich interessieren insbesondere Formen, welche die Verlagerung zwischen Schärfenebenen ästhetisch und narrativ nutzen. Wie jedes andere filmische Gestaltungs- und Ausdrucksmittel besitzt die Schärfenverlagerung nicht per se bestimmte Bedeutungen oder erfüllt nur spezifische Funktionen. Je nach Kontext bewegt sich ihre Wirkungsweise innerhalb eines bestimmten Feldes, dessen Ränder jedoch nicht scharf gegenüber anderen Mitteln abgegrenzt sind. Dieses Feld hat sich im Laufe der Filmge-

4 Hüppauf (2011: 35) beklagt auch auf dem Gebiet der Fototheorie und Bildwissenschaft eine mangelnde Beachtung der Unschärfe. Sie gehöre zu den «Selbstverständlichkeiten der Bildkonstruktionen, die keine theoretischen Reflexionen herausgefordert» habe.

schichte gewandelt und wird auch in Zukunft von den kreativen Kräften, von Regisseuren und Kameraleuten, verändert. Das Ziel dieser Studie liegt darin, das ästhetische und narrative Potenzial der Schärfenverlagerung zu umreißen sowie die einzelnen Aspekte theoretisch zu verankern und zu ordnen. Mit der genauen Betrachtung ihrer Bedingungen, Formen und Wirkungen versuche ich meine These zu stützen, *dass die Schärfenverlagerung ein spezifisch filmisches Mittel ist, das als selbstreflexive, auf der Filmoberfläche materialisierte Geste innerhalb einer Einstellung das Medium selbst und dessen Konstruktions- und Erzählmechanismen zu enthüllen vermag.*

Mein Hauptanliegen ist, die Schärfenverlagerung möglichst von allen Seiten zu beleuchten und als filmische Form zu definieren. Ich wähle dazu ein stufenweises Vorgehen, bei dem die Aspekte weitgehend voneinander getrennt werden. Ausgehend von einer Arbeitsdefinition, den technischen Voraussetzungen und einem filmhistorischen Abriss, nähere ich mich von der bildtheoretischen respektive der phänomenologischen Seite, denn die Grundbedingungen für die Vielzahl der Wirkungsweisen sind im Phänomen selbst angelegt. So ist diese spezifische Erscheinung durch den Kontrast zwischen scharfen und unscharfen Bildteilen und durch eine Verwandlung dieses Zustandes geprägt. In dieser kinematografischen Grundfigur liegt die direkte Verbindung zu ihrer Wahrnehmung, einer Wahrnehmung des Filmkörpers selbst. Der Tatsache folgend, dass das filmische Bild sowohl über eine zweidimensionale als auch über die dreidimensionale Wahrnehmungsebene verfügt, arbeite ich mich von der Bildebene zu den räumlichen Relationen durch. Aufgrund der weitgehenden Konzentration auf das filmische Bild verstehe ich meine Studie auch als Beitrag zu einer fotografischen Lektüre des filmischen Textes und damit einer Akzentverschiebung in der Filmtheorie, wie sie zum Beispiel Karl Prümm (2006) fordert. Mit der Analyse der Beispiele ging deshalb die Recherche der technischen Bedingungen Hand in Hand, wie sie in Produktionsnotizen, Interviews und Making-ofs zu finden sind.

Ein wichtiger Fokus liegt auf der Wirkung. Ich gehe davon aus, dass zwischen der Zuschauerin/dem Zuschauer und dem Film auf verschiedenen Ebenen Beziehungen entstehen. Diese sind physiologischer, emotionaler und kognitiver Art. Die filmische Form ist dabei ein teilweise vorbewusst erfahrbares Phänomen, in anderen Fällen eine Struktur, die bewusst wahrgenommen wird und zum Nachdenken anregt. Gerade dann, wenn die Schärfenverlagerung metaphorische Relationen zwischen Elementen herstellt, wird klar, dass sie kein Zeichen ist, sondern kontextabhängig verstanden werden muss. Genauso unterschiedlich wie die Zuschauer und die Rezeptionssituationen sind, so breit ist das Spektrum der Reaktionen. Dennoch gehe ich von einer intersubjektiven Schnittmen-

ge aus und enge die Bedeutung mit der Methode der Filmanalyse ein. Mein eigener Interpretationshorizont fließt selbstverständlich in die Erklärungen mit ein. Ich versuche die Ergebnisse jedoch nachvollziehbar zu gestalten, indem ich die Deutungen der Filmbeispiele auf ihrem Kontext, der Textstruktur und der Erscheinung selbst basiere.

Während in der Rezeption der kurze Augenblick der Schärfenverlagerung hinter dem Textganzen verschwindet, isoliere ich diese Momente und halte sie sozusagen unter das Mikroskop. Die flüchtigen, diffusen Augenblicke werden greifbar, indem ich sie versprachliche und wenn möglich auch bildlich festhalte. Die Abbildungen vermitteln jeweils den Anfangs- und den Endpunkt der Schärfenverlagerung, die innerhalb einer Einstellung ein ‹Bild›, eine Grundfigur formt. Es handelt sich dabei nicht um ein stehendes Bild, sondern eine dynamische Figur. Ich konzentriere mich im Folgenden auf diese Bilder und Momente der räumlichen und zeitlichen Aktualisierung im Mikrobereich des Films. So versuche ich Erscheinungen in ihrem gesamten ästhetischen und narrativen Potenzial freizulegen, das sich oft der aktiven Wahrnehmung entzieht.