Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 384

Artikel: Close-up : Schärfe ziehen
Autor: Binotto, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-905781

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Schärfenverlagerung ist eine technische Eigenheit der Kamera. Im Film kann sie zum poetischen Moment werden, wie eine Szene aus Point Blank zeigt.
für T.

Schärfe ziehen

Ganz einfach nur «Walker» heisst der tot geglaubte Gangster, der zurückkehrt, um seinen Anteil an jener Beute zu holen, um die ihn einst sein Kumpan und die untreue Ehefrau betrogen hatten. Ein Wiedergänger ist er, wie es sein Name sagt, der auch selbst nicht recht zu wissen scheint, ob er nun tot ist oder lebendig, an- oder abwesend. Stattdessen wandert Walker den Grenzen zwischen den Existenzweisen entlang. Und so wie die Figur nehmen auch der Film und seine Bilder in Unbestimmbarkeitszonen ihren Lauf.

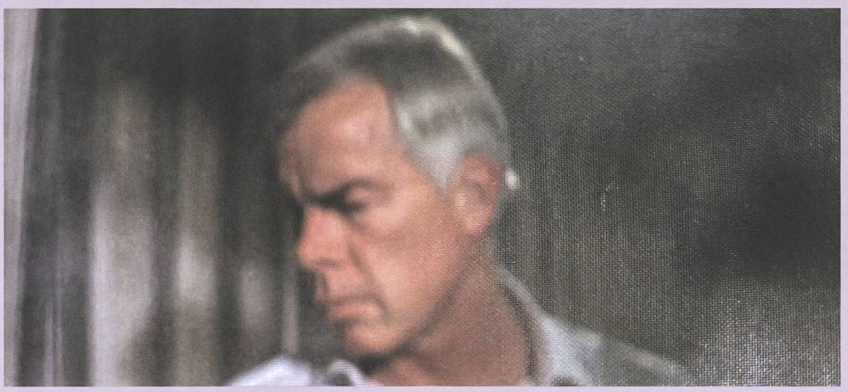
Sogar bis in die Bewegungen der Kameralinse kann man dieses Prinzip beobachten, wie in der Szene, in der der eben zurückgekehrte Walker aus dem Apartment seiner toten Frau nach draussen schaut, um dort auf dem Parkplatz vor dem Haus einen mysteriösen Mann auf ihn warten zu sehen. So scheinbar banal der Vorgang, so merkwürdig ist doch die Art, wie John Boorman und sein virtuoser Kameramann Philip H. Lathrop das zeigen: Sehen wir zunächst Walkers Gesichtszüge nur verschwommen, wobei er selbst den Blick noch – geblendet – abwendet, werden die Konturen seines Gesichts allmählich klarer.

«Pulling focus» – «Schärfe ziehen», so nennt man in der Filmsprache den Prozess, der hier vorgeführt wird. Dabei impliziert der Fachbegriff einmal mehr Komplexeres, als uns gemeinhin bewusst ist. Wenn Schärfe nicht bloss eingestellt, sondern vielmehr «gezogen» wird, so bedeutet das, dass Schärfe offenbar weniger einen fixierbaren Zustand bezeichnet als vielmehr etwas, was sich ziehen lässt, in alle möglichen Richtungen.

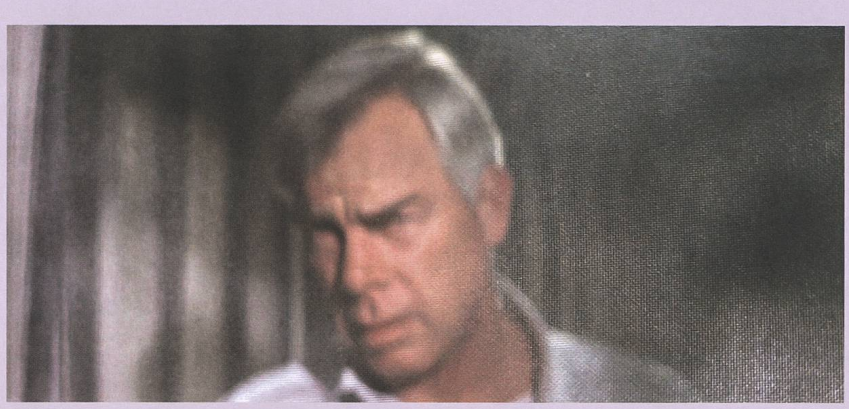
Genau so beschreibt *Tereza Fischer* in ihrer «Poetik der Schärfenverlagerung» das filmische Gestaltungsmittel des Umschärfens weniger als eine Verwandlung unscharfer in scharfe Bilder als vielmehr eine optische Bewegung durch den Raum, die sich von einer Schärfenebene zur anderen tastet. Wenn ein Bild uns unscharf erscheint, dann also nur deswegen, weil die Schärfe woanders liegt, als wir sie erwarten. Darum ist es denn auch falsch, das Bild von Walkers verschwommenem Gesicht am Anfang dieser Szene unscharf zu nennen. Unscharf ist das Bild nämlich nur, wenn wir für nichts anderes als für Walkers Antlitz Augen haben. Das Bild hingegen ist nicht unscharf, sondern die Schärfe liegt anfangs bloss woanders, als wir es erwarten, nämlich nicht auf der Hauptfigur, sondern auf dem feinen Fliegennetz, das vor jenes Fenster gespannt ist, durch das Walker blickt und dessen feines Raster wir rechts im Bild klar (ja: scharf) erkennen können.

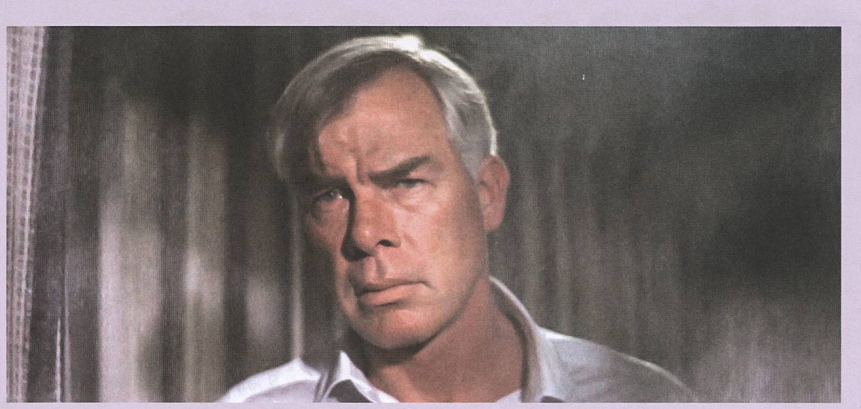
Dann erst verschiebt sich die Schärfe vom Netz auf Walkers Gesicht. Indem die Schärfe sich behutsam vom Netz zur Figur verlagert, wird der Schleier des Netzes also nicht wirklich weggeschoben, sondern bleibt vor dem Gesicht hängen. Tatsächlich wirkt es so, als würde das Gesicht optisch durch den Schleier gezogen, als würde man es durch die Membran des Fliegennetzes hindurchpressen, wie man Beeren durch ein Sieb passiert. Was sich uns schliesslich als scharfes Gesicht präsentiert, ist somit eines, das durch ein filigranes Raster in unendlich viele Waben zerschnitten wurde. Das passt nicht schlecht zur sich auflösenden Person des untoten Gangsters: Seine wachsende Präsenz als rächender Wiedergänger ist in Wahrheit eine immer noch mikroskopischer verlaufende Zerstückelung. Dass er am Schluss des Films vollends verschwunden sein wird, können wir hier bereits erahnen.

Als visueller Effekt, der sich allein dem Kameraapparat und dessen Optik verdankt, besitzt die Schärfenverlagerung – wie Tereza Fischer ausführt – zwangsläufig immer auch ein selbstreflexives Potenzial, mit dem der Film sich selbst als technische Konstruktion zu erkennen gibt. Die Schärfenverlagerung zeigt nicht nur etwas, sondern «zeigt auch explizit, dass sie zeigt». Das gilt gerade für



diese Szene aus Point Blank, in der uns der Verweis des Films auf seine eigene Technik umso mehr auffällt, als die Schärfenverlagerung hier nicht die subjektive Wahrnehmung einer Filmfigur repräsentieren soll, sondern merkwürdig unbegründet und willkürlich scheint. Nicht Walkers Wahrnehmung ist es, die die Schärfe umstellt, sondern allein der Film und seine Apparate.





Auch sonst liegen die Assoziationen zur Filmtechnik nahe: Denken wir doch beim Raster des Fliegennetzes an all die Raster, auf denen technische Bildverfahren basieren, vom Siebdruck über die Korn- und Linienrasterverfahren der Farbfotografie bis zu den Pixeln des digitalen Bildes. Wunderbar ist darum jener Zufall, dass in der Aussicht vor Walkers Fenster die Aufschrift an einem Haus, die wahrscheinlich «Tiffany's» heissen müsste, so angeschnitten ist, dass davon nur noch «TIFF» zu lesen ist. 1967 konnte freilich noch niemand ahnen, dass mit TIFF als Abkürzung für «Tagged Image File Format» später einmal jenes Format für computerlesbare Rastergrafiken bezeichnet werden würde, das heute als einer der Standards für hochaufgelöste digitale Bilder gilt. Dass unser heutiger Blick an diesem «TIFF» hängen bleibt, konnte keine Absicht sein, ist aber trotzdem fruchtbar, weil uns über den Umweg übers digitale Bildformat noch einmal klar wird, dass es auch in diesem analogen Film bereits um hohe Auflösung ging – sowohl im konkreten wie im übertragenen Sinn.

Dass mit dem Raster des Fliegennetzes tatsächlich auch auf die Filmtechnik und deren Rasterverfahren angespielt ist, wird spätestens dann klar, wenn wir bemerken, dass bei dieser Einstellung aus dem Fenster auf den Parkplatz hinaus das anfangs stark sichtbare Raster nicht etwa von demselben Fliegennetz herrührt, sondern erst hinterher, im Zuge der Postproduktion in diese Einstellung hineinkopiert wurde, wie es John Boorman unlängst im Gespräch mit *Steven Soderbergh* bestätigte. Während also die Waben, die wir anfangs vor Walkers Gesicht sehen, noch tatsächlich von einem am Drehort vorhandenen Fliegennetz herrühen, so sind sie in der nachfolgenden Einstellung ein nachträglich hinzugefügter Trick. Die Zeit- und Raumdimensionen vermischen sich damit noch stärker, wird somit nämlich nicht mehr nur zwischen der Schärfeebene des Fliegennetzes und jener des Gesichts gewechselt, sondern auch zwischen Diegese und Extradiegese, Filmhandlung und Filmtechnik, Davor und Danach, Produktion und Postproduktion. Die Grenzen zwischen dem, was sonst als Gegensatz gilt, werden durchbrochen, oder anders gesagt: Sie werden unscharf.

Einen ebenso radikalen wie verblüffenden Versuch, das Unscharfe nicht länger als Negation, als Gegensatz zur Schärfe, als dessen Störung und als ein Zuwenig an Sichtbarkeit zu denken, sondern vielmehr als Überschuss, als parasitäre Wucherung und infektiösen Exzess, hat die Medienwissenschaftlerin *Adina Lauenburger* mit ihrem Buch über «Das Unschärfebild» unternommen. Die Unschärfe selbst ist bei ihr ein Walker, der quer durch die sonst geltenden Dichotomien hindurchgeht, ohne je an ein scharf zu bestimmendes Ende kommen zu können.

So auch in Point Blank: Am Schluss der Szene sehen wir erneut Walkers Gesicht, wieder unscharf geworden, während hingegen das Fliegennetz ein weiteres Mal scharf zu sehen ist. Alles sieht wieder aus wie zu Beginn. Der Kreis schliesst sich. Beinahe. Wären da nicht jene feinen hellen Flecken auf dem Gewebe, rechts der Mitte, auf Höhe von Walkers Ohr. Ob bei den Dreharbeiten jemand vom Filmteam versehentlich mit weisser Farbe am Kittel den Stoff gestreift hat? Das plötzliche Auftauchen eines Flecks, wo vorher keiner war, das müsste gemeinhin als Anschlussfehler gelten. Überall, nur nicht in diesem Film. Ob absichtlich platziert oder (was viel wahrscheinlicher ist) zufällig geschehen: Statt zu stören, führt die klar umrissene weisse Verunreinigung auf dem verschleiernden Netz noch einmal jene Paradoxie vor, die diesem Film eigen ist: Wie scharf man das ins Bild setzen kann, was unscharf ist. Johannes Binotto

→ Point Blank (USA 1967)
00:19:16–00:20:07
Regie: John Boorman; Drehbuch: Alexander Jacobs, David Newhouse, Rafe Newhouse; Kamera: Philip H. Lathrop; Schnitt: Henry Berman; Darsteller (Rolle): Lee Marvin (Walker), Keenan Wynn (Yost).