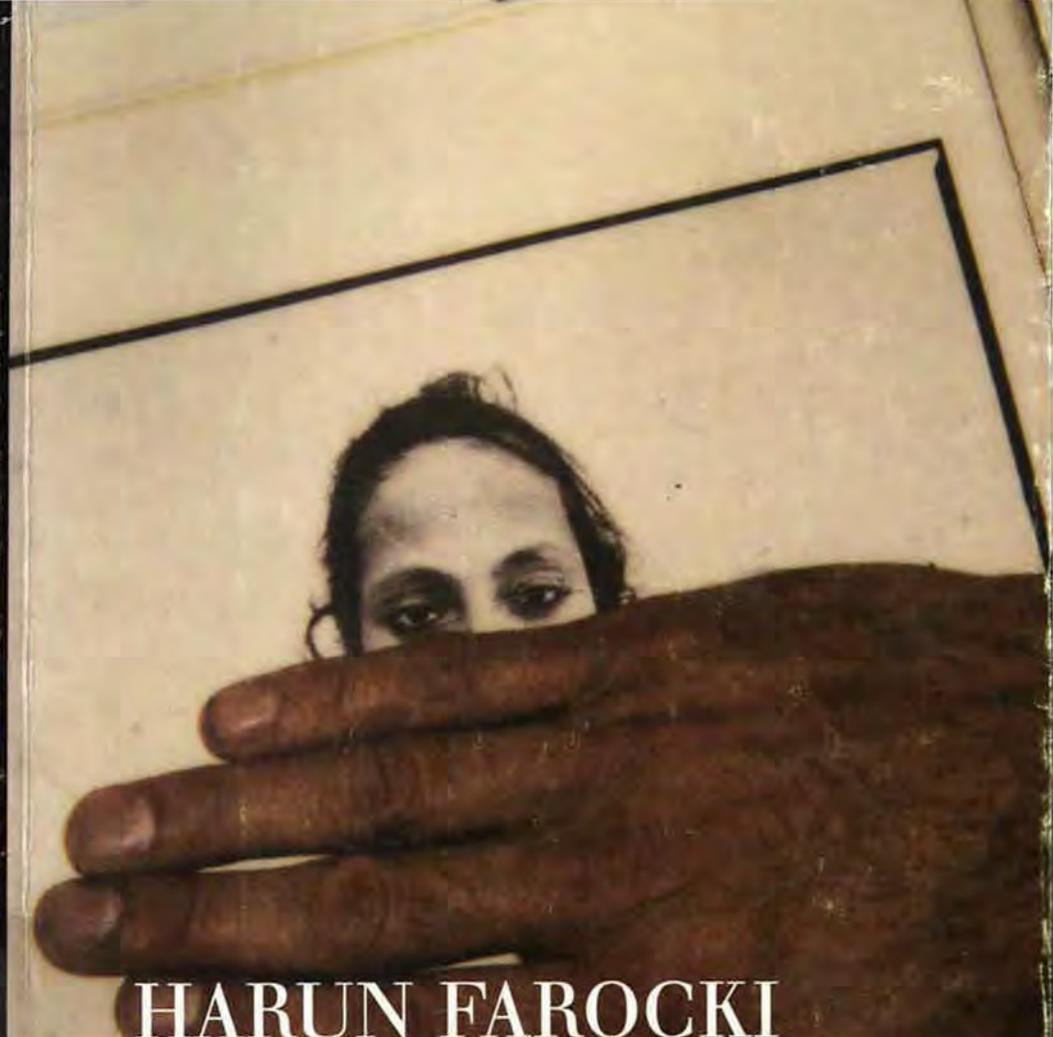


LUKAS & STERNBERG, NEW YORK
VERLAG VORWERK 8, BERLIN

HARUN FAROCKI
NACHDRUCK/IMPRINT
TEXTE/WRITINGS

Ap X 5909

LUKAS &
STERNBERG
VERLAG



HARUN FAROCKI
NACHDRUCK/IMPRINT
TEXTE/WRITINGS

HARUN FAROCKI

Imprint

Writings

Edited by

Susanne Gaensheimer, Westfälischer Kunstverein Münster

Nicolaus Schafhausen, Frankfurter Kunstverein

English translation by Laurent Faasch-Ibrahim

Assistant editor Volker Pantenburg

LUKAS & STERNBERG, NEW YORK
2001

HARUN FAROCKI

Nachdruck

Texte

Herausgegeben von

Susanne Gaensheimer, Westfälischer Kunstverein Münster

Nicolaus Schafhausen, Frankfurter Kunstverein

Übersetzt ins Amerikanische von Laurent Faasch-Ibrahim

Bearbeitet von Volker Pantenburg



ApX 5905

A-2582705

VORWERK 8, BERLIN
2001

KATALOG

© 2001 Lukas & Sternberg, New York, Verlag Vorwerk 8, Berlin,
Harun Farocki, the editors

Cover design: Markus Weisbeck, surface, Frankfurt a. M.
Layout, type set: Michael Roggemann, OSTHAFEN-Design, Berlin
Print: Elbe-Druckerei, Wittenberg
ISBN 3-930916-41-X

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Harun Farocki, Nachdruck : Texte ; [anlässlich der Retrospektive von
Harun Farocki im Westfälischen Kunstverein und im Filmclub Münster
vom 29. Juni bis 5. August 2001] / hrsg. von Susanne Gaensheimer;
Nicolaus Schafhausen. Übers. ins Amerikan. von Laurent Faasch-Ibrahim.
Bearb. von Volker Pantenburg.

[In Kooperation mit dem Frankfurter Kunstverein]. -
Berlin : Vorwerk 8 ; New York : Lukas und Sternberg, 2001
ISBN 3-930916-41-X

© 2001 Lukas & Sternberg, New York, Verlag Vorwerk 8, Berlin,
Harun Farocki, die Herausgeber

Umschlaggestaltung: Markus Weisbeck, surface, Frankfurt a. M.
Layout und Satz: Michael Roggemann, OSTHAFEN-Design, Berlin
Druck und Weiterverarbeitung: Elbe Druckerei, Wittenberg
ISBN 3-930916-41-X

Shot/Countershot: The Most Important Expression in Filmic Law of Value

It is authors, authors-authors, who are against the shot/countershot technique. The shot/countershot technique is a method of montage which has an advance effect on the shooting, and thus also upon the invention, choice, and way of dealing with types of filmic image and prototypes. In the end, shot/countershot is the first rule, the law of value.

Shot/countershot means: first showing an image of one thing and then an image of that which is opposite. Because eighty percent of cinema is made up of dialogue situations, there is usually someone looking to the right and then someone looking to the left and so on. Or there is a man holding a revolver pointing left and a second person sticking his hands up to the right; a woman smiling to her right and opposite her, facing left, a man touched by her smile.

Shot/countershot is such an important figure in the language of film because it offers the possibility of placing widely differing images in a series. Continuity and discontinuity: the series is interrupted, yet still progresses. It is the narrative which proceeds forward: the action from the first shot is carried on by the reaction in the second shot; this then has an effect on the first person who is shown in the third shot ...

Every little cutters' handbook tells you how difficult it is to match up pictures which are very similar to each other in terms of objects, composition, and framing (*cadrage*). The eye always notices errors, discontinuities; better perhaps to speak of the second and then the first rather than of both at the same time. There has to be a significant change so that the watchful eye first has to adjust before it can relate to the fresh image and check the quality of the relationship.

This is what underlies the frequent use of the shot/countershot device, but it does not explain why montage should be performed so

Schuß-Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film

Es sind die Autoren, die Autor-Autoren, die gegen das Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufstehen. Das Schuß-Gegenschuß-Verfahren ist ein Verfahren der Montage, das aber zurückwirkt auf das Verfahren der Aufnahme, von daher auf das Ausdenken und Ausuchen, den Umgang mit Bildern und Vorbildern. Schließlich ist Schuß-Gegenschuß die erste Regel, das Wertgesetz.

Schuß-Gegenschuß, das heißt: es gibt ein Bild von etwas zu sehen, und danach ein Bild vom Gegenüber. Weil das Kino zu achtzig Prozent aus dialogischen Situationen besteht, gibt es meistens einen Menschen, der nach rechts schaut, und dann einen, der nach links schaut, und so weiter. Auch, daß der erste nach links einen Revolver hält und der zweite die Hände nach rechts gewendet hochstreckt; und die Frau, die nach rechts lächelt, und der Mann gegenüber, der nach links ein Angerührtsein von diesem Lächeln zeigt.

Schuß-Gegenschuß ist eine so wichtige Sprachfigur, weil es damit die Möglichkeit gibt, Bilder, die sehr verschieden sind, hintereinanderzusetzen; Kontinuität und Bruch, der Ablauf wird unterbrochen und setzt sich dennoch fort. Es ist die Erzählung, die weitergeht, die Aktion des ersten Bildes setzt sich als Reaktion im zweiten Bild fort, dies wirkt auf die erste Person im nunmehr dritten Bild zurück ...

In jedem Cutterhandbüchlein steht, wie schwer es ist, Bilder, die in Gegenstand, Komposition und Einstellungsgröße (*Kadrage*, *Kadrierung*) einander sehr ähnlich sind, aneinanderzusetzen. Das Auge wird immer Fehler bemerken, Brüche; besser, man spricht erst von dem einen und dann von dem anderen statt von dem anderen im einen. Es muß eine große Veränderung geben, so daß das zuschauende Auge sich zuerst neu zurechtfinden muß, bevor es das

as to remove all noticeable discontinuities or only leave those which are so very noticeable that they serve to maintain continuity.

Let us consider Jean-Luc Godard's film *BREATHLESS* (1959). *BREATHLESS* is a film characterized by jump cuts. Many versions have been told of how this came to be. It used to be said that the film had been shot on light sensitive material spliced from photo film into rolls of about thirty meters in length, so that long takes were impossible. These days, Godard says that the film was too long so that he edited out lots of little bits. Stories about filmmaking are hardly ever accurate; once the film is finished and the left-overs thrown away, everything which lies in the past becomes blurred, and one can only hold on to the finished film.

1] *Camera on the back seat of an automobile and pointed at Michel, who is sitting at the steering wheel*

Patricia Don't you have your Ford any more?

Michel It's being repaired.

6" cut

2] *Camera on the back seat of the automobile and pointed at Patricia, who is sitting next to Michel*

Michel Let's spend the night together.

Patricia You know - I have a headache as well.

Michel I don't want anything, just to be near you.

Patricia It's not that, Michel.

15" cut

3] *Same shot -*

20" cut

4] *Same shot*

Patricia Why are you sad?

Michel Because I'm sad.

Patricia That's idiotic. *Pause.* Why are you sad? What is better: if I say 'tu' or 'vous'?

Michel It doesn't matter. I can't survive without you.

Patricia You can, Michel, and very well.

neue Bild zuordnet und die Qualität der Zuordnung überprüfen kann.

So begründet sich die häufige Verwendung des Schuß-Gegen-schuß-Verfahrens, doch das läßt außer acht, warum es bei der Montage keine merklichen Brüche geben soll, oder nur die so sehr merklichen, daß diese zur Behauptung der Kontinuität durchgehen mögen.

Sprechen wir von Jean-Luc Godards Film *A BOUT DE SOUFFLE* oder: *AUSSER ATEM* (1959), weil das folgende Protokoll auf eine Kopie in deutscher Fassung zurückgeht. *AUSSER ATEM* ist ein Film der Jump-cuts, der springenden Schnitte. Wie es zu diesen kam, ist oft je verschieden erzählt worden. Früher hörte ich, der Film sei auf einem lichtempfindlichen Material gedreht worden, das man aus Fotofilmen zu Rollen von ca. dreißig Meter Länge zusammengeklebt habe, und so konnte es keine langen Einstellungen geben. Heute erzählt Godard, der Film sei zu lang gewesen, und so habe er lauter Stückchen herausgeschnitten. Geschichten über das Filmmachen stimmen eigentlich nie; wenn der Film fertig ist und die Reste weggeworfen werden, schwimmt alles, was davor liegt, und man kann sich nur noch an den fertigen Film halten.

1] *Kamera auf dem Rücksitz des Autos auf Michel gerichtet, der am Lenkrad sitzt*

Patricia Hast du deinen Ford nicht mehr?

Michel Der ist in Reparatur.

6" Schnitt

2] *Kamera auf dem Rücksitz des Autos auf Patricia gerichtet, die neben Michel sitzt*

Michel Laß uns doch zusammenbleiben heute nacht.

Patricia Weißt du, ich habe auch Kopfschmerzen.

Michel Ich will ja nichts weiter, als in deiner Nähe sein.

Patricia Nein, das ist es gar nicht, Michel.

15" Schnitt

3] *Gleiche Einstellung Pause.*

	<i>Michel</i>	It doesn't matter, I don't want to. <i>Pause.</i> Look at that beautiful Talbot, 2.5 liters.
55" cut		
5] Same shot	<i>Michel</i>	Don't go to that guy, please! <i>Pause.</i>
1'01" cut		
6] Same shot	<i>Michel</i>	It's a damn shame! I love a girl, who has a very beauti-
1'06" cut		
7] Same shot		-ful neck
1'08" cut		
8] Same shot		- a very beautiful mouth
1'09" cut		
9] Same shot		- a very beautiful voice
1'11" cut		
10] Same shot		- very beautiful hands
1'12" cut		
11] Same shot		- a very beauti-
1'14" cut		
12] Same shot		-ful forehead, very beautiful ankles. <i>Pause.</i> But it's a shame; she is a coward. <i>Pause.</i>
1'25" cut	<i>Patricia</i>	It's here.

Patricia is in the foreground; behind her a drive through Paris is shown. There are ten cuts from a frame showing Patricia to one very similar to its predecessor in terms of motif, composition, and distance. The graphic depiction of Patricia remains the same. Through the cuts, the image of Paris alters, jumping as the shots change. In a sense, the sound contradicts the pictorial volatility; there is nothing in the soundtrack to signify omissions. There are even two places at which one word is carried over the cut from one shot to the next. (From 6 to 7 and 11 to 12.) Shot 2 is a countershot to 1. Shots 2 to 11 have no countershot.

One could cut back and forth between Michel and Patricia, but that would have meant that the audience would have lost the orientation

20" Schnitt

4] Gleiche Einstellung	<i>Patricia</i>	Warum sind Sie traurig?
	<i>Michel</i>	Weil ich traurig bin.
	<i>Patricia</i>	Das ist idiotisch. <i>Pause.</i> Warum bist du traurig? Was ist besser: wenn ich sage „Du“ oder „Sie“?
	<i>Michel</i>	Egal, ich kann nicht ohne dich auskommen.
	<i>Patricia</i>	Das kannst du sehr gut, Michel.
	<i>Michel</i>	Egal, aber ich will nicht. <i>Pause.</i> Schau mal, der schöne Talbot dort, 2,5 Liter.

55" Schnitt

5] Gleiche Einstellung	<i>Michel</i>	Bitte geh nicht zu dem Kerl!
		<i>Pause.</i>

1'01" Schnitt

6] Gleiche Einstellung	<i>Michel</i>	Schade, schade, schade! Ich liebe ein Mädchen, das einen wunder-
------------------------	---------------	--

1'06" Schnitt

7] Gleiche Einstellung		-schönen Nacken hat
------------------------	--	---------------------

1'08" Schnitt

8] Gleiche Einstellung		- einen wunderschönen Mund
------------------------	--	----------------------------

1'09" Schnitt

9] Gleiche Einstellung		- eine wunderschöne Stimme
------------------------	--	----------------------------

1'11" Schnitt

10] Gleiche Einstellung		- wunderschöne Hände
-------------------------	--	----------------------

1'12" Schnitt

11] Gleiche Einstellung		- eine wunder-
-------------------------	--	----------------

1'14" Schnitt

12] Gleiche Einstellung		-schöne Stirn, wunderschöne Fesseln. <i>Pause.</i> Aber schade, sie ist feige. <i>Pause.</i>
-------------------------	--	--

Patricia Hier ist es.

1'25" Schnitt

given by Paris passing by in the background and been unable to tell (or at least not clearly) that the drive has in fact lasted for longer than is shown in the film. Another common method would have been to follow each shot of Patricia with a longer shot of the car, taken from the hood or from another car driving in front or behind. By making the cuts subdivide Michel's speech, as if you were writing

one
word
beneath
the
other,

attention is drawn to something seldom brought into the foreground: the fact that cuts structure the text. Clarity of structure also means that the author is clearly present.

When you look something up in a dictionary, you get stuck on other words, and what I really want to say is something different. I maintain that these cuts are read in the same way as the transitions, the fade-ins and fade-outs seen in American films of the thirties and forties, where a man might be shown saying, "I'll carry on working until I succeed," and is then seen working, working, working until he has succeeded. The fact that the countershot is lacking puts the driving sequence in the filmic category described by Christian Metz as "sequence by episodes":

"Although the notion of a single temporal succession becomes combined with the notion of discontinuity, each shot within an episodic sequence appears clearly as being a symbolic summarization of one stage in a long evolution, globally condensed in the sequence."¹

By way of example, Metz goes on to cite the breakfast scene from Orson Wells's *CITIZEN KANE* (1941) in which a couple is shown moving apart by sitting ever further away from one another over the course of several months of marriage (and by showing ever less interest in each other). *CITIZEN KANE* deals with an entire life and *BREATHLESS* with just a couple of days; seen this way the driving scene, which must in reality have taken perhaps fifteen minutes and is condensed into one and a half minutes, is not so very different from Kane's first marriage. We are still left with Metz's expression "symbolic summarization."

Im Vordergrund ist Patricia, hinter ihr wird ein Stück Paris durchfahren. Es gibt zehn Schnitte von einem Bild mit Patricia auf ein Bild mit Patricia, auf ein Bild, das in Motiv, Komposition und Einstellungsgröße dem jeweils vorigen sehr ähnlich ist. Patricia bleibt in ihren graphischen Werten gleich, dabei ändert sich das Stück Paris, das hinter ihr zu sehen ist, sprunghaft von Bild zu Bild. In einem Sinne widerspricht der Ton der bildlichen Sprunghaftigkeit, es gibt im Ton nichts, was eine Auslassung merklich bezeichnet. Es gibt sogar zwei Stellen, an denen ein Wort über die Schnittstelle von einem Bild in das nächste reicht (von 6 zu 7 und von 11 zu 12). Die Einstellung 2 ist der Gegenschuß zu 1, den Einstellungen 2 bis 11 fehlt der Gegenschuß.

Man könnte zwischen Michel und Patricia hin und her schneiden, wobei der Zuschauer die Orientierung über das vorbeifahrende Paris verlore und nicht merken könnte (nicht deutlich merken könnte), daß die Fahrt mit dem Auto länger dauert, als sie im Film erscheint. Ein anderes übliches Verfahren: nach jedem Bild von Patricia ein totaleres vom fahrenden Auto zu zeigen, aufgenommen von der Kühlerhaube aus oder von einem Auto davor oder dahinter. Indem die Schnitte Michels Sprechen gliedern, als

schriebe man
ein
Wort
unter
das
nächste,

wird auf etwas aufmerksam gemacht, was im Film selten nach vorne tritt: daß Schnitte den Text gliedern. Eine Deutlichkeit des Gliederns ist auch eine deutliche Anwesenheit des Autors.

Wenn man in einem Lexikon etwas nachschlägt, bleibt man an anderen Wörtern hängen, und ich will auf etwas anderes hinaus. Ich behaupte, diese Schnitte werden gelesen wie Auf- und Abblenden, wie die Blenden, die es im amerikanischen Film der dreißiger und vierziger Jahre gibt, wenn einer sagt: „Ich werde jetzt arbeiten, bis ich es geschafft habe“, und dann sieht man ihn arbeiten, arbeiten, arbeiten, bis er es geschafft hat. Daß der Gegenschuß fehlt, ordnet diese Autofahrt einer filmsprachlichen Figur zu, die Christian Metz „Sequenz durch Episoden“ nennt.

Things must have a certain clarity before one can summarize and symbolize them. The fact that, despite this lack of clarity, the rhetoric of the linguistic trope "episodic sequence" is still used produces a new meaning. The theme here is the balance between that which cannot be summarized and the symbolic nature of the icon. A man drives a car through the streets casting glances (and definitions) at a woman who sits besides him. He fails to read from her image (the sequence of images) what she really is and what is really up with her. This driving scene has the *flavor* of a sequence in episodes: something crystallizes out over time, but cannot be grasped. The film deals with this "ungraspability."

Shot 3 then follows. Nothing is said – which is one form of silence.

What I am really saying – and when speaking of real films you can't do so without digressing a little – is that the driving scene acquires a different flavor *because* the countershots are missing. It is not that it consists of a simple sequence where the countershots have been left out; the fact that they are missing immediately gives the impression of a different type of montage. Shot/countershot is the most important expression of the law of value; it is a norm even when absent.

Ten years after making *BREATHLESS*, Godard drew a connection between shot/countershot and fascism.²

Historically speaking: the first shot/countershot was made by ... I don't know, and it's not worth finding out. Sixty years ago a film could contain one shot/countershot after the other. Today, a film may include something which is not shot/countershot and which is denoted by the very fact that it is *not* shot/countershot. What distinguishes Godard from experimental filmmakers is that although attempting something different, he still allows the non-difference of that which is different to appear. This is what gives strength to his filmic narrative; it does not just invent, but actually says something.

Variants

There have to be variants in order to prevent shot/countershot from becoming a ping-pong between two pictures.

A great degree of variation can be obtained through use of over-the-shoulder shots where one person is partially seen in the foreground.

„Die Idee einer einzigen zeitlichen Abfolge wird verbunden mit der Idee der Diskontinuität, jedoch erscheint in der Sequenz durch Episoden jedes der Bilder deutlich als eine symbolische Zusammenfassung eines Stadiums einer ziemlich langen Entwicklung, die global in der Sequenz kondensiert wird.“¹

Metz gibt dann das Beispiel der Frühstücksszene aus Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941), in der ein Auseinanderrücken eines Paares dadurch dargestellt wird, daß es im Verlauf der Ehe immer weiter auseinander sitzt (und beide weniger Interesse aneinander zeigen). *CITIZEN KANE* handelt von einem Leben und *AUSSER ATEM* nur von ein paar Tagen, insofern ist eine Autofahrt von vielleicht realen fünfzehn Minuten, verkürzt zu anderthalb Filmminuten, nicht etwas sehr anderes als die erste Ehe von Kane. Allerdings ist da das Wort von Metz, „symbolische Zusammenfassung“.

Die Dinge müssen eine bestimmte Deutlichkeit haben, bevor man sie zusammenfassen und symbolisieren kann. Daß es diese Deutlichkeit nicht gibt und dennoch die Rhetorik der Sprachfigur „Sequenz durch Episoden“ zur Anwendung kommt, das erzeugt eine neue Bedeutung; die Rede ist hier von der Bilanz des Nicht-Zusammenfaßbaren und von dem Symbolcharakter des Ikonischen. Ein Mann lenkt ein Auto durch die Straßen, und er wirft seinen Blick (und seine Bezeichnungen) auf eine Frau, die neben ihm sitzt. Er liest ihrem Bild (der Bilderfolge) nicht ab, was sie ist, was mit ihr ist. Diese Autofahrt hat den *Geschmack* einer Sequenz in Episoden, etwas läuft ab, kristallisiert sich in einem Zeitversuch heraus, aber läßt sich nicht fassen. Von diesem Sich-nicht-fassen-Lassen handelt dieser Film.

Dann gibt es noch die Einstellung 3, in der nichts gesagt wird – was wie ein Schweigen ist.

Worauf ich hinaus will, und man gelangt nicht ohne Umwege hin, wenn man von wirklichen Filmen spricht: *weil* die Gegenschüsse fehlen, bekommt die Autofahrt einen anderen Geschmack. Es handelt sich nicht um eine einfache Sequenz, in der nur die Gegenschüsse fortgelassen sind; daß sie fehlen, gibt gleich den Geschmack eines ganz anderen Montagetypus: Schuß-Gegenschuß ist der wichtigste Ausdruck des Wertgesetzes, eine Norm auch in Abwesenheit.

Zehn Jahre nach *AUSSER ATEM* hat Godard Schuß-Gegenschuß in einen Zusammenhang mit Faschismus gebracht.²

This type of shot can currently be studied extensively in the TV series "Dallas". In it one can often see a person in the background, bent over a windowsill, and the moment he turns, a cut of almost 180 degrees is made to a second over-the-shoulder shot, making the cut appear whipping.

Editing over-the-shoulder shots can take the following forms: shot of A – countershot of B – over-the-shoulder of A towards B; or: shot of A – countershot of B – over-the-shoulder of B towards A. In the latter case a person is shown alternately from the front and from behind, recutting a person, perhaps in mid-speech.

Through changes of position during speech or action the action angle is altered and other parts of the room come into view. This can be observed in Howard Hawks's *THE BIG SLEEP* (1946). An important matter of economy to remember is not to film all of the room too soon, which would make new images of it impossible.

Hartmut Bitomsky had the idea that there was at first just one space which the camera captured in a theater-like long shot. With the introduction of shot/countershot the room was divided into two, making two sets out of one, just as the introduction of industrial production brought with it the second shift.

Having three people together can be impressive: the relation of A to B, B to C, and C to A, plus the corresponding counterimages – that's crossfire. I once saw a TV detective story where A and B were in a boutique and apparently connected. It later turned out that A was connected to C and B to D. A and B were not together at all, the cut had merely addressed the possibility of their being together; C and D were policemen – I discovered later that the film was by Wolfgang Staudte.

Changes of field size mean that the hero is usually shown closer than his helpers or enemies and that women often get more close-ups than men because they are more beautiful. (But only if flattering long focal lengths are used, plunging everything into a haze except the sharply focused beauty who stands out.)

It is hard to vary the use of shot/countershot when filming in wide open spaces as there are too few possibilities for spatial orientation. One has to work too much with direction, and the lack of individually detailed space means there is little to sustain a counterimage.

This short list is by no means complete, and no mention has been made of lenses, camera angles, or camera movement. It was sketched

Historisch: der erste Schuß-Gegenschuß wurde von ... Ich weiß es nicht, und es lohnt sich nicht, das herauszufinden. Vor sechzig Jahren konnte es einen Schuß-Gegenschuß geben in einem Film neben anderem. Heute kann es in einem Film etwas geben, was nicht Schuß-Gegenschuß ist, und es ist dadurch bestimmt, daß es *nicht* Schuß-Gegenschuß ist. Es unterscheidet Godard von den experimentellen Filmemachern, daß er etwas anderes versucht, aber durchaus zuläßt, daß das Nichtandere im Anderen erscheint. Das macht sein Filmsprechen stark, es wird wirklich gesprochen, und nicht nur erfunden.

Varianten

Damit der Schuß-Gegenschuß nicht zu einem Pingpong-Spiel zwischen zwei Bildern wird, muß es Varianten geben.

Viel Varianz schafft *over the shoulder*, bei der eine Person im Anschnitt vorne zu sehen ist und die zweite im Hintergrund. Zur Zeit läßt sich dieser Einstellungstypus in der TV-Serie „Dallas“ ausgedehnt studieren, da sieht man oft eine Person im Hintergrund an ein Fensterbrett gelehnt, und in dem Augenblick, in dem sie sich umwendet, wird um beinahe 180 Grad umgeschnitten, in eine zweite *over the shoulder*, was dem Schnitt etwas Peitschendes gibt.

Over the shoulder kann man montieren sowohl: Schuß auf A – Gegenschuß auf B – *over the shoulder* von A auf B; als auch: Schuß auf A – Gegenschuß auf B – *over the shoulder* von B auf A. Im zweiten Falle zeigt man abwechselnd die Person B von vorne und von hinten, macht einen Umschnitt von einer (sprechenden) Person.

Wechsel des Standorts beim Sprechen und Agieren: damit ändert sich die Handlungsachse, andere Teile des Raumes werden exponiert. Gut zu studieren bei Howard Hawks' *TOTE SCHLAFEN FEST* (1946). Eine wichtige Ökonomie: man muß darauf achten, daß ein Raum nicht zu früh abgefilmt wird, also kein neues Bild in ihm mehr möglich ist.

Von Hartmut Bitomsky kommt die Idee, zuerst habe es den einen Raum gegeben, den die Kamera in einer theaterähnlichen Totale erfaßte. Mit Schuß-Gegenschuß habe man diesen Raum in zwei geteilt, aus einer Dekoration zwei gemacht, so wie mit der Industrie die zweite Schicht eingeführt wurde.

out after looking through John Huston's *THE ASPHALT JUNGLE* (1950). The fact that shot/countershot is heavily person-oriented, even facially oriented, is indicated by the fact that roll I contains only one shot of an inanimate object (a revolver being slipped into a cashbox).

I recently watched *CITY OF FEAR* by Irving Lerner (1959). There is one place (I continue to speak of places) where the hero has already been injured by the corrosive cobalt and is overwhelmed by the traffic on the street. Lerner expresses this by cutting from automobiles coming from the right to others coming from the left; this use of shot/countershot lends the automobiles something human, much as dangerous machines used to be portrayed with eyes.

It is a place where the director does something *forbidden*. I can remember a time in cinema when it was perfectly plain that a film ought to be left to run its course, and if the film at any point tried to impart a message, this was regarded as a disruption of the rule. Not only was one aware of this rule oneself, one could be certain that it was self-evident to the entire audience. When a disruption occurred, protests were whispered, as though the sound had gone or the acts had been mixed up – memories of a clear perception of something forbidden.

In those days I didn't see the cuts between people, but I would of course have noticed the cuts between cars, the cars in montage.

Perhaps you can compare shot/countershot with running. Always one foot in front of the other. First right, then left. For so long that you don't know which one was the first. Looking at or thinking about either action or viewing can make you despair. If you don't look and don't think, there is a rhythm capable of sustaining something.

FLIRTATION (1933) by Max Ophüls. Lieutenant Fritz is in love and has just been for a walk with his Christine. After they part he is challenged by a superior officer. He is not wearing his cap and is rebuked gently but sternly. The next day Christine gives him the cap back; she had inadvertently taken it home and has resewn a seam. Fritz puts on the cap, happy to be complete once more. This is expressed in his ritual readjustment of the cap and trial salute. Then there is a cut, and we see a whole row of officers standing opposite him. They return his salute – and we realize that the scene and situation have changed: Fritz is back in the barracks and is standing at attention in the com-

Es macht schon viel her, drei Personen zusammen zu haben; Beziehungen von A zu B und von B zu C und von C zu A, und davon das jeweilige Gegenbild, das ist schon ein Sperrfeuer. Ich sah einmal einen Fernsehkrimi, da gab es in einer Boutique A und B, die sich anscheinend aufeinander bezogen. Später stellte sich heraus, daß sich A auf ein C bezog und B auf ein D; A und B waren also gar nicht zusammen. Der Schnitt hatte ein mögliches Zusammensein evoziert; C und D waren die Polizei, und noch später stellte sich heraus, daß der Film von Wolfgang Staudte war.

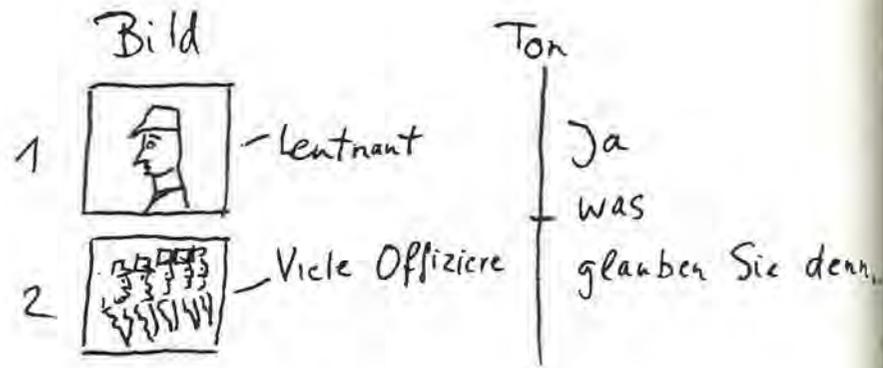
Der Wechsel der Einstellungsgröße: der Held bekommt meistens die größeren Aufnahmen als der Helfer oder Widersacher, und Frauen bekommen oft ein größeres Bild als Männer, weil sie schöner sind. (Allerdings nur, wenn man schmeichelhafte lange Brennweiten benutzt, die alles in einen leichten Nebel tauchen, aus dem allein die Schönheit in Schärfe tritt.)

In der freien Natur ist es schwer, vielfältig mit dem Schuß-Gegenschuß umzugehen, es fehlen die räumlichen Orientierungsmöglichkeiten. Zu sehr muß man draußen mit der Blickrichtung arbeiten, die Behauptung eines Gegenüber wird zu wenig von Einzelheiten im Raum gestützt.

Diese kleine Liste ist nicht vollständig, es fehlt gänzlich eine Erörterung des Umgangs mit Objektiven, Kamerawinkeln und Kamerabewegungen. Sie wurde erstellt nach Durchsicht von *ASPHALT-DSCHUNGEL* (1950) von John Huston. Daß Schuß-Gegenschuß eine sehr personenorientierte Sache ist, sogar eine gesichtsorientierte, dafür finden wir einen Anhaltspunkt darin, daß es auf Rolle 1 nur einmal eine Sachaufnahme gibt. (Von einer Kasse, in die ein Revolver gesteckt wird.)

Neulich, als ich *STADT IN ANGST* (1959) von Irving Lerner sah: Hier gibt es eine Stelle (ich spreche hier ständig von Stellen), da ist der Held vom Kobalt schon angefressen, und die Autos auf den Straßen sind ihm zuviel. Dieses Zuvielsein drückt Lerner dadurch aus, daß er Autos, die von rechts kommen, gegen Autos, die von links kommen, schneidet, Schuß-Gegenschuß gibt den Autos hier ein Leben, macht sie menschenähnlich, so wie man bedrohliche Maschinen früher mit Augen versah.

Dies ist eine Stelle, an der der Regisseur etwas *Unerlaubtes* tut. Ich erinnere mich an eine Zeit im Kino, da war es klar, daß der Film von



pany of his fellow officers. By means of the cut, he himself is standing in the same row he has just saluted; they are all being reprimanded because one of them had been out without a cap the day before. The sound belonging to the reprimand begins with the individual shot of Fritz: "Well, what do you think ..." which makes the transition between the two locations seem smoother, although the sentence itself does provide a reason for the change which has taken place, for the cut. The multiform relation is constructed using very simple means. It is a shock to see Fritz move from one place to the other so gently, from love to the barracks, the military sternness will be his death.

Bob Beaman also always put one foot in front of the other, until one day thirteen years ago, he hit the board at just the right nanosecond and, perhaps aided by a gust of wind as well, jumped 8.90 meters. (He never made another great leap.)

selbst zu laufen hatte, und jede Stelle, an der einem etwas bedeutet wurde, war ein Verstoß gegen die Regel. Damals war man sich dieser Regel nicht nur bewußt – man konnte sicher sein, daß sie für alle im Zuschauerraum selbstverständlich war. Bei einem Verstoß gab es ein Rumoren, als fehlte der Ton oder als wären die Akte verwechselt, Erinnerung an die deutliche Empfindung des Unerlaubten.

Damals sah ich die Schnitte zwischen den Menschen nicht, aber diese Schnitte zwischen den Autos, die Montage der Autos hätte ich natürlich bemerkt.

Vielleicht kann man Schuß-Gegenschuß mit dem Laufen vergleichen: Immer den einen Fuß vor den anderen. Erst den linken, dann den rechten. Solange schon, daß man gar nicht mehr weiß, welchen zuerst. Wenn man hinschaut oder darüber nachdenkt, kann man verzweifeln, am Tun oder am Zuschauen. Wenn man nicht hinschaut und nicht darüber nachdenkt, gibt es einen Rhythmus, der etwas tragen kann.

LIEBELEI (1933), von Max Ophüls. Der Leutnant Fritz, verliebt, ist gerade spazieren gewesen mit seiner Christine. Nach dem Abschied wird er von einem höherrangigen Offizier gestellt. Er hat seine Mütze nicht auf und wird dafür gerügt mit milder Strenge. Am nächsten Tag gibt ihm Christine die Mütze zurück, die sie versehentlich mit nach Hause genommen und deren Naht sie nachgenäht hat. Fritz setzt die Mütze auf mit einer Freude, jetzt wieder vollständig zu sein – ausgedrückt in diesem rituellen Zurechtrücken der Mütze –, und salutiert zur Probe. Jetzt gibt es einen Schnitt, ihm gegenüber steht eine ganze Reihe von Offizieren. Sie salutieren zurück – und da erkennen wir, daß der Schauplatz und die Situation gewechselt haben: Fritz ist mit den anderen Offizieren in der Kaserne angetreten, er selbst steht in der Reihe, die er – mittels des Schnitts – begrüßt hat, und ihnen allen wird gerade eine Standpauke gehalten, weil gestern einer ohne Mütze aus war. Der Ton der Standpauke beginnt schon mit dem Einzelbild von Fritz: „Ja was glauben Sie denn ...“, was die beiden Schauplätze zunächst geschmeidiger verbindet, auch wenn der Satz selbst auf einen Schauplatzwechsel, auf einen Bruch hinweist. Die vielgestaltige Beziehung ist aus sehr, sehr einfachen Mitteln gebaut. Es ist ein Schock zu sehen, wie sanft Fritz von dem einen Ort zu dem anderen

Again and Again: Why Shot/Countershot?

Shot/countershot offers the best opportunities for manipulating narrative time. Attention is diverted by the back-and-forth, so that real time can disappear between the cuts: unobtrusively condensing a fifteen-minute drive into one and a half. Narrative time can also be expanded beyond real time. Two people approach each other; first one is shown, then the other, so you do not realize that they take twenty paces to move five meters. This is a quiet slow-motion compared to Sam Peckinpah's loud one.

(When editing, time is manipulated in almost every cut; one often removes frames when a door opens for instance and this is split up into two shots or when someone stands up or sits down – yet it remains true that shot/countershot is the best operating method for this purpose.)

The countershots can serve to subdivide the text. They also make listening to it more entertaining by offering a different image while the text continues.

While people are speaking to one another, the film cut produces two further levels of non-textual communication. There are glances: looking at someone and looking away, faces and bodies are the constituent parts of shot/countershots. A conversation can be made up of that which the eyes are saying while the mouth speaks.

There is rhythm as well. It derives from the complex interplay of tempo of speech, of persons, and of editing. It arises from them and reflects back on them. Like music, which is the most difficult to semantize, it presents a different form of communication: it corresponds to the dance of those in dialogue.

Once again a look at *VERTIGO* (1958) by Alfred Hitchcock, only a look, but through the microscope. A number of individual investigations of this film have been published in *Filmkritik*,³ but only about the highlights, the filmic highlights. I want to talk about the low points. After a prelude outlining the story so far, there are two expositions: one of Scotty with his girlfriend Midge and one of Scotty with the shipowner Elster. They are conversation scenes designed to show what kind of a person Scotty is, what sort of life he leads, and which task Elster is giving him. In each scene there are two people speaking to one another. (Cinema must have been very confident of its audience

übergeht, von der Liebe zur Kaserne, an deren militärischer Ordnung er sterben wird.

Auch Bob Beaman setzte immer einen Fuß vor den anderen, dann, einmal, vor dreizehn Jahren, traf er den Balken in genau der richtigen Nanosekunde, vielleicht kam noch eine Windböe, und er sprang 8,90 Meter. (Er machte nie wieder einen großen Sprung.)

Immer wieder: warum Schuß-Gegenschuß?

Schuß-Gegenschuß bietet die beste Möglichkeit, die Erzählzeit zu manipulieren. Durch das Hin und Her wird die Aufmerksamkeit so sehr abgelenkt, daß man zwischen den Schnitten Realzeit verschwinden lassen kann: aus einer Autofahrt von fünfzehn Minuten werden kaum merkbar anderthalb Minuten. Auch kann die Erzählzeit ausgedehnt werden gegenüber der Realzeit. Zwei Menschen gehen aufeinander zu, man zeigt abwechselnd den einen und den anderen, und dabei gerät außer Kontrolle, daß sie zwanzig Schritte machen, um fünf Meter zurückzulegen. Eine stille Zeitlupe ist das, verglichen mit der lauten bei Sam Peckinpah.

(Man manipuliert die Zeit mit beinahe jedem Schnitt; gerne schneidet man Felder heraus, wenn eine Tür sich öffnet und dies in zwei Einstellungen gezeigt wird, oder wenn jemand aufsteht oder sich setzt – aber wieder gilt, daß der Gegenschuß das operabelste Mittel zu diesem Zweck ist.)

Die Gegenschüsse können dazu dienen, den Text zu gliedern. Auch machen sie das Zuhören dadurch kurzweiliger, daß sich ein anderes Bild bietet, während der Text sich fortsetzt.

Während die Personen miteinander sprechen, stellt der Filmschnitt zwei weitere Ebenen des nicht-textlichen Verkehrs her. Es gibt die Blicke, und Zu- und Abwendung von Blick, Gesicht und Körper sind die Konstituenten des Schuß-Gegenschuß-Schnitts. So läßt sich eine Unterhaltung aus dem aufbauen, was die Augen sagen, während der Mund spricht.

Dann gibt es noch den Rhythmus. Er kommt zustande durch ein sehr vielfältiges Zusammenspiel aus dem Tempo der Sprache, der Personen und der Schnitte; er entsteht aus diesen Elementen und wirkt auf sie zurück. Wie die Musik, die am schwersten zu semant-

back then to have shot scenes like these in such an unremarkable way; today, when cinema is chasing after the audience, something spectacular would have been incorporated.)

These are compulsory scenes; in this film a dramaturgical decision has been made to spread everything necessary out at the beginning so that later the film can push ahead without an obligatory exposition.

The first scene in Midge's live-in studio begins with an establishing shot, continuing with a series of individual shots of Scotty and Midge. The first close-up is saved to present Midge's face when the conversation has turned to the subject of their relationship. Scotty has a cane, which also becomes a topic of conversation, and Midge sits at the table designing clothes, which are also discussed ... To notice any more than this you have to wind the film back and forth at the editing table ten times. At first Scotty supports himself, sitting upright during the shot, and then he leans forward to change position. A shot of Midge follows, and when the camera returns to Scotty he has moved in his seat. He is sitting thinking about something and leaning forward slightly on his stick; like an old man in the park on a sunny day, he is trying out retirement. The beginning of his movement precedes the image of Midge, and after the image of Midge there is the completed gesture. The observer extends the man's movement through the woman's image and on to its end; the image of the woman is a kind of dark surface on which the physiological afterimage of the man can appear. Were you to see the entire movement rather than reconstruct it, the final position would not be as complete, nor contain so much gesture, so much talking picture.

Investigations towards a Culture of Shot/Countershot

In the second scene other unusual features can be discovered. The shipowner sits behind a desk, and Scotty is opposite him, pacing up and down. The talk is of old San Francisco, and when Elster says of it "... and free," he is given a short individual shot, the shortness of which underlines the short word. Each of the next six shots is longer than the preceding shot, until the otherwise prevailing moderate rhythm is

tisieren ist, führt er eine andere Art von Sprechen vor: der Rhythmus entspricht dem Tanz der Dialogisierenden.

Noch einmal ein Blick auf *VERTIGO* (1958) von Alfred Hitchcock, nur ein Blick, aber durch ein Mikroskop. In der *Filmkritik* hat es schon einige Einzeluntersuchungen zu diesem Film gegeben,³ aber nur über die Höhepunkte, die filmischen. Ich will von den Tiefpunkten sprechen. Nach einem Auftakt, der eine Vorgeschichte erzählt, folgen zwei Expositionen, einmal Scotty mit seiner Freundin Midge und einmal Scotty mit dem Reeder Elster. Gesprächsszenen, bei denen deutlich werden soll (muß), was für ein Mensch Scotty ist, was für ein Leben er führt und welchen Auftrag er von Elster bekommt. In beiden Szenen gibt es auf dem jeweiligen Schauplatz je zwei sprechende Personen. (Wie sicher sich das Kino damals seines Publikums sein konnte – man sieht es daran, wie unbesonders solche Szenen aufgenommen worden sind; heute, da das Kino dem Publikum hinterherhetzt, würde man da etwas Überbesonderes hineinmengen.)

Pflichtszenen; die Dramaturgie hat hier die Wahl getroffen, gleich zu Anfang auszubreiten, was ausgebreitet werden muß, damit der Film später ohne expositionellen Pflichtanteil vorankommen kann.

Die erste Szene im Wohnatelier von Midge fängt mit einer Übersichtstotale an, dann gibt es eine Folge von Einzelaufnahmen von Scotty und Midge. Die erste Großaufnahme ist aufgespart für die Darbietung von Midge's Gesicht, als von beider Beziehung die Rede ist. Scotty hat einen Stock, auf den auch das Gespräch kommt, und Midge sitzt am Tisch und entwirft Bekleidungsgegenstände, was ebenfalls thematisiert wird ... Mehr ist erst zu bemerken, wenn man den Film zehnmal auf dem Schneidetisch hin- und hergerollt hat. An einer Stelle wird ein Bild von Scotty gezeigt, wie er aufrecht angelehnt sitzt, und dann beugt er den Rumpf nach vorne, um seine Position zu ändern. Es folgt ein Bild von Midge, und als die Kamera zu Scotty zurückkommt, hat er sich inzwischen umgesetzt. Etwas nachdenklich stützt er sich leicht nach vorne gebeugt auf seinen Stock, etwa wie ein Rentner auf der Parkbank in der Sonne, er probiert den Ruhestand. Vor dem Bild von Midge beginnt die Bewegung, und nach dem Bild von Midge gibt es das fertige Gestem. Der Zuschauer verlängert die Bewegung des Mannes durch das Bild

restored. The swing of the pendulum has to be returned to normal pace. The two opposites are united by the shot/countershot in a harmony of images, like two voices bound together in a musical duet.

It takes longer to describe where these short observations belong than they themselves last.

While listening, Scotty stands by the fireplace. The film shows this in a number of images by shooting from different angles, much as in a text one varies slightly the expressions used for something referred to more than once.

Another time Scotty is sitting, listening. He draws up his legs, probably to stand up. We then see the countershot, but when the picture once again shows Scotty he has not stood up though it appeared he would. Did he first want to and then decide to remain seated? Did he just want to adjust his position, doing so in a way which indicated the beginnings of intended standing-up? Is the movement ambiguous, or did the editing make it so?

Hitchcock claimed that he edited in the camera, that he only shot that which he required for the film already finished in his mind. He wanted to control the events and chance has been eliminated from the shots – it hides between the shots, where its effect is intensified.

The question arises as to what a film is. Whether it is that which is seen as a whole at a screening or that which one can read from it at the editing table when isolating its elements. Cutters too have to migrate between their work at the table and the projection.

At last, Elster comes out with his fantastic tale. Scotty is so surprised that he reacts with a double take. The editing is in accord: first a two-shot; then Scotty's delayed reaction, his non-reaction and reaction-after-all; the camera travels back from him and reaches a shot similar to the first (shot with a different lens). "He has caught himself." It is an elegant operation.

The surface of these scenes is completely trivial, but with a microscope quite a lot can be discovered. Under a microscope the tissue of even an ugly person looks beautiful.

der Frau hindurch zum Endpunkt; das Bild der Frau wird hier zu einer Art dunklen Fläche, auf der das physiologische Nachbild des Mannes erscheint. Wäre die ganze Bewegung jedoch sichtbar und nicht rekonstruiert, dann wäre Scottys neu eingenommene Position nicht so abgeschlossen, so sehr Gestem, sprechendes Bild.

Untersuchungen zu einer Kultur des Schuß-Gegenschuß

In der zweiten Expositionsszene andere Besonderheiten: Der Reeder sitzt hinter dem Schreibtisch, Scotty befindet sich ihm gegenüber, geht auf und ab. Die Rede ist vom alten San Francisco, und als Elster in diesem Zusammenhang sagt „... und frei“, bekommt er dafür eine Einzelaufnahme, deren Kürze die des Wortes unterstreicht. Die nächsten sechs Einstellungen werden dann eine länger als die vorherige, bis der ansonsten geltende moderate Schnittrhythmus wiederhergestellt ist. Der Pendelschlag muß auf Normalfrequenz zurück. Die beiden Gegenüber sind durch den Schuß-Gegenschuß in einem Zusammenklang der Bilder miteinander verbunden, so wie im musikalischen Duett zwei Stimmen in eine gemeinsame Musik eingebunden sind.

Solche kleinen Beobachtungen benötigen mehr Zeit, ihre Stelle zu bezeichnen, als sie mitzuteilen.

Beim Zuhören steht Scotty am Kamin, und diesem Stehen gewinnt der Film mehrere Bilder ab, indem er es aus verschiedenen Perspektiven aufnimmt, so wie man in einem Text die Bezeichnungen für etwas mehrfach Bezeichnetes leicht variiert.

Ein anderes Mal, Scotty sitzt und hört zu: er zieht die Beine an, wohl um aufzustehen, dann erscheint das Gegenschuß-Bild, und als das Bild wieder Scotty zeigt, ist er doch nicht aufgestanden, wie es den Anschein hatte. Wollte er aufstehen und hat sich dafür entschieden sitzenzubleiben? Wollte er nur seine Sitzposition ändern und tat das in einer Weise, die den Anfang seiner Bewegung wie ein Aufstehenwollen erscheinen ließ? Ist seine Bewegung zweideutig, oder hat der Schnitt ihr eine zweite Bedeutung gegeben?

Hitchcock behauptet, er schneide in der Kamera, nehme also nur das auf, was er für den in Gedanken bereits fertigen Film brauche.

Definitions: Montage and Cutting

One notices montage or editing as montage; cuts do not to make their appearance as cuts obvious. Ideas are part of montage; "anything but ideas," we are told by the middle-class ideology of evidence; where the law of value reigns, nobody has to interfere with the story.

Editing an Sergei Eisenstein film is much easier and quicker than one by Bob Fosse. Fosse's last film *ALL THAT JAZZ* (1979) is said to have taken a year to cut. *RAGING BULL* (1980) by Martin Scorsese *only* took nine months, with twenty-five to thirty people doing the editing. The work in the editing room consists of trying out almost every possible combination of cuts until one emerges which does not speak itself, but allows the material to speak. Where a countershot makes two sets out of just one, the editing studio turns one series of images into thirty.

To accompany this there has to be a method of shooting to cope with thirty films being made when filming. One has to shoot from every possible position and preferably continuously. A master shot is made of the action – a medium shot – then closer shots of the protagonists from different directions, long shots to give an overview from various directions, shots detailing important props, and extremes such as unusual positions or perspectives on individual parts of the action. It is a form of automatic image generation in which the director is more of an umpire than a director of images.

I am trying to discuss this shot/countershot by shooting both sides. Put together they should produce a different image and that which is between the images should become visible ... Klaus Wyborny gave a sharp illustration of this shot/countershot from *one side*.⁴ His work demonstrates that there can be no commerciality without shot/countershot. In the same way, everything looks amateurish in the absence of shot/countershot. Anyone can make a film using shot/countershot, and at the same time anyone who can make a film without shot/countershot is an amateur (and a professional, only if capable of doing something which anyone could do).

The clumsiness exposed by the omission of shot/countershot arises from film's paucity of stylistics of play. Unlike the performing arts it has few meaning-condensing gestures which could serve to reduce time. One further denotation of shot/countershot is that the otherwise

Er wolle die Abläufe unter Kontrolle bringen, der Zufall ist aus den Einstellungen verwiesen, er nistet sich jetzt zwischen den Einstellungen ein, wo sich seine Wirkung potenziert.

Es stellt sich die Frage, was der Film ist: das, was bei einer Projektion, beim Sehen des Ganzen erscheint, oder das, was man am Schneidetisch, beim Isolieren der Einzelheiten, herauschaut. Auch die Cutter müssen zwischen der Arbeit am Tisch und der Projektion hin und her wechseln.

Endlich rückt Elster mit der phantastischen Geschichte heraus. Scotty ist so überrascht, daß er mit einem *double take* reagiert. Der Filmschnitt entspricht dem, zeigt zuerst beide Figuren in einer Aufnahme, dann Scottys verzögerte Reaktion, seine Nicht-Reaktion und Doch-Reaktion, fährt von ihm zurück und erreicht wieder eine Einstellung, die der ersten ähnelt. (Mit anderem Objektiv aufgenommen.) „Er hat sich gefangen.“ Eine elegante Operation.

Die Oberfläche dieser Szenen ist dabei gänzlich banal. Doch mit dem Mikroskop läßt sich einiges entdecken. Das Gewebe auch eines häßlichen Menschen sieht unter dem Mikroskop schön aus.

Definitionen: Montage und Schnitt

Die Montage bemerkt man als Montage, doch der Schnitt versucht als Schnitt nicht in Erscheinung zu treten. Zur Montage gehört die Idee – bloß keine Ideen, sagt die Ideologie bürgerlicher Evidenz. Wo das Wertgesetz waltet, muß niemand in die Geschichte eingreifen.

Einen Film von Sergej Eisenstein zu schneiden geht leichter und schneller, als einen Film von Bob Fosse zu schneiden. Dessen letzter Film *ALL THAT JAZZ* (1979) soll ein Jahr lang geschnitten worden sein, und *RAGING BULL* (1980) von Martin Scorsese *nur* neun Monate lang, und am Schnitt arbeiten fünfundzwanzig bis dreißig Leute. Die Arbeit im Schneiderraum besteht darin, beinahe jede mögliche Schnittverbindung zu probieren, bis man eine hat, die nicht selbst spricht, sondern das Material zum Sprechen bringt. Wenn der Gegenschuß aus einer Dekoration zwei macht, dann macht der Schneiderraum aus einer Bildfolge dreißig.

Dazu muß es ein Aufnahmeverfahren geben, das diesen dreißig Filmen, die man dreht, wenn man einen dreht, entspricht. Man muß

unbearable becomes bearable, because it is semi-obsured yet remains present.

That's enough for now – perhaps more on the subject when *Filmkritik* turns fifty. By that time it will be clearer than it is today that all the locations have been filmed to death and that it's no use trying to divide a location into two or a thousand. I think that then the already long-buried genre of *Russenfilm* – the Russian films of the twenties – will gain fresh importance. In times of dire emergency one remembers Russia, just as in 1941.

Notes

1 Cited in "Problems of Denotation in the Fiction Film," in Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology* (New York, 1982).

2 *Filmkritik* 211 (July 1974).

3 *Filmkritik* 282 (June 1980).

4 *Filmkritik* 274 (October 1979).

alles aus beinahe jeder Position aufnehmen, am besten durchgehend. Man macht einen *mastershot*, der das Geschehen halbtotale aufnimmt, dann nähere Aufnahmen von den Protagonisten aus mehreren Richtungen, Übersichtstotalen aus mehreren Richtungen, Detailaufnahmen von wichtigen Requisiten, Extremes wie ausgefallene Positionen und Durchblicke von einzelnen Handlungsabschnitten. Eine Art automatische Bildergenerierung, in der der Regisseur mehr ein Spielleiter und weniger ein Bilderregisseur ist.

Ich versuche von diesem Schuß-Gegenschuß zu sprechen, indem ich von *beiden* Seiten Aufnahmen mache, zusammengesetzt soll das ein anderes Bild ergeben, auch das, was zwischen den Bildern liegt, soll etwas sichtbar machen ... Klaus Wyborny hat dieses Schuß-Gegenschuß von *einer* Seite scharf abgebildet.⁴ Er zeigt, daß es keine Kommerzialität gibt ohne Schuß-Gegenschuß. Ebenso sieht ohne Schuß-Gegenschuß alles amateurhaft aus. Mit Schuß-Gegenschuß kann jeder einen Film machen, und zugleich ist man ein Amateur, wenn man ohne Schuß-Gegenschuß einen Film machen kann. (Und nur ein Profi, wenn man etwas kann, was jeder können kann.)

Wobei die Ungeschicklichkeit, die sich im Fehlen des Gegenschusses entblößt, von der geringen Stilität des Spiels im Film kommt; anders als bei anderen darstellenden Künsten gibt es hier kaum zeitverkürzende, sinnkondensierende Gesten. Noch eine Bestimmung von Schuß-Gegenschuß: das sonst schwer Erträgliches wird erträglich, weil es immer zur Hälfte abgedeckt ist und dennoch anwesend bleibt.

Genug. Wenn die *Filmkritik* fünfzig Jahre alt ist, vielleicht mehr. Bis dahin wird deutlicher sein als heute, daß alle Schauplätze abgefilmt sind und daß es auch nicht mehr wiederhilft, den Schauplatz durch zwei oder durch tausend zu teilen. Ich glaube, daß der schon abgetane *Russenfilm* dann eine neue Bedeutung bekommen wird. In Zeiten großer Gefahr, auch 1941, erinnert man sich an Rußland.

Anmerkungen

1 Hier zitiert nach „Probleme der Denotation im Spielfilm“, in: *Sprache im Technischen Zeitalter*, Nr. 27 (1968).

2 *Filmkritik*, Nr. 211 (Juli 1974; „Befragung eines Bildes“).

3 *Filmkritik*, Nr. 282 (Juni 1980).

4 *Filmkritik*, Nr. 274 (Oktober 1979).