

Schuß-Gegenschuß

Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film*

Harun Farocki

Es sind die Autoren, die autoriellen 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 Aussuchen, den Umgang mit Bildern und Vorbildern. Schließlich ist Schuß-Gegenschuß die zentrale 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 80 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 von diesem Lächeln Angerührtsein zeigt.

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

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text erschien zuerst 1981 in *Filmkritik*, Nr. 299/300, S. 507–517. Wir danken Harun Farocki für die freundliche Erlaubnis zum Wiederabdruck. Die ursprüngliche Rechtschreibung wurde beibehalten, ergänzt haben wir Angaben zu den erwähnten Filmen und Texten.

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 Änderung geben, so daß das zuschauende Auge sich zuerst neu zurechtfinden muß, bevor es das neue Bild zuordnet und die Qualität der Zuordnung überprüfen kann.

Das spricht in einer einfachen Weise von der häufigen Verwendung von diesem Schuß-Gegenschuß, läßt aber außer acht, warum es beim Filmemontieren keine merklichen Brüche geben soll, oder nur die so sehr merklichen, daß diese zur Behauptung der Kontinuität durchgehen mögen.

Sprechen wir von Godards Film *A BOUT DE SOUFFLE* oder *AUSSER ATEM* (F 1960), 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. 30 Meter Länge zusammengeschnitten habe, und so habe es keine langen Einstellungen gegeben. Heute erzählt Godard, der Film sei zu lang gewesen, und so habe er lauter Stückchen herausgeschnitten. Geschichten über das Filmemachen stimmen eigentlich nie; wenn der Film fertig ist und die Reste weggeworfen werden, verschwimmt alles, was davor liegt, kann man 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.
 20“ Schnitt
 4] Gleiche Einstellung
 Patricia: *Warum sind Sie traurig?*
 Michel: *Weil ich traurig bin.*
 Patricia: *Das ist idiotisch.* Pause.
 Warum bist du traurig? Was ist besser, wenn ich sage <du> oder <Sie>?
 Michel: *Egal, ich kann nicht ohne dich auskommen.*
 Patricia: *Das kannst du sehr gut, Michel.*
 Michel: *Egal, aber ich will nicht.*
 Pause. *Schau mal, der schöne Talbot dort, 2,5 Liter.*
- 55“ Schnitt
 5] Gleiche Einstellung
 Michel: *Bitte geh nicht zu dem Kerl!*
 Pause.
- 1'01“ Schnitt
 6] Gleiche Einstellung
 Michel: *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.*
 Pause. *Aber schade, sie ist feige.* Pause.
 Patricia: *Hier ist es.*

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 grafi-

schen 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 30er und 40er 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.

[...] 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.²

2 Metz, Christian (1968) Probleme der Denotation im Spielfilm [frz. 1966]. In: *Sprache im Technischen Zeitalter*, 27, S. 205–230, hier S. 218; Herv.i.O.

Metz gibt dann das Beispiel der Frühstücksszene aus *CITIZEN KANE* (Orson Welles, USA 1941) in der ein Auseinanderrücken eines Paares dadurch dargestellt wird, daß es im Verlauf der Ehemonate 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 15 Minuten, verkürzt zu anderthalb Filmminuten, nicht etwas so 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 Nichtzusammenfaßbaren und von der Symbolität 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 die Gegenschüsse fortgelassen sind; daß sie fehlen, gibt gleich den Geschmack eines 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.³

Historisch: der erste Schuß-Gegenschuß wurde von... Ich weiß es nicht, und es lohnt sich nicht, das herauszufinden. Vor 60 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,

3 Vgl. Godard, Jean-Luc (1974) Befragung eines Bildes [frz. 1972]. In: *Filmkritik*, 211, S. 290–307.

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 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 ausgedehnt studieren in der TV-Serie DALLAS (USA 1978–1991), 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 eine Person 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 Hawks' BIG SLEEP (USA 1946). Eine wichtige Ökonomie: man muß darauf achten, daß ein Raum nicht zu früh *abgefilmt* ist, also kein neues Bild in ihm mehr möglich ist.

Von 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.

Es macht schon viel her, drei Personen zusammen zu haben, Beziehungen von A zu B und B zu C und 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 und B auf ein D bezog, A und B waren gar nicht zusammen, der Schnitt hatte ein mögliches Zusammensein angesprochen; C und D waren die Polizei, später stellte sich heraus, daß der Film von Staudte war.

Der Wechsel der Einstellungsgröße, dabei bekommt der Held meistens die größeren Aufnahmen als der Helfer oder Widersacher, Frauen bekommen oft ein größeres Bild als Männer, weil sie schöner sind. (Al-

lerdings nur, wenn man schmeichelhafte lange Brennweiten benutzt, mittels deren alles ein leichter Nebel ist, aus dem nur die Schönheit in Schärfe tritt.)

In der freien Natur ist es schwer, vielfältig mit dem Schuß-Gegenschuß umzugehen, da 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.

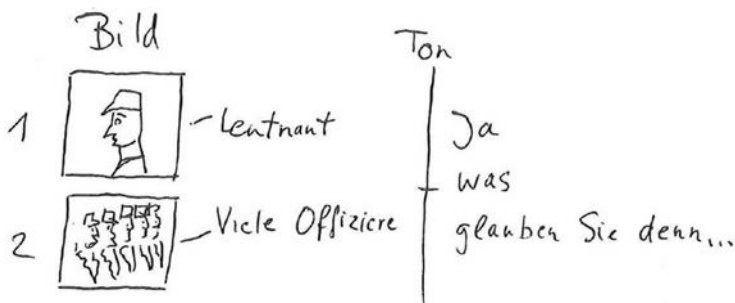
Diese kleine Liste ist nicht vollständig, es fehlt gänzlich eine Erörterung des Umgangs mit Objektiven, Kamerawinkeln und Kamerabewegungen. Sie wurde erstellt nach Durchsicht von ASPHALT-DSCHUNDEL (THE ASPHALT JUNGLE, USA 1950) von Huston. Daß Schuß-Gegenschuß eine sehr personenorientierte Sache ist, 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 CITY OF FEAR (STADT IN GEFAHR, USA 1959) von Irving Lerner sah. Es gibt da 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 menschlicher, 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 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 allen im Zuschauerraum selbstverständlich war, bei einem Verstoß gab es ein Rumoren, als fehlte der Ton oder 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 (D 1933), von Max Ophüls. Der Leutnant Fritz ist verliebt spazieren gewesen mit seiner Christine. Nach dem Abschied wird er gestellt von einem höherrangigen Offizier. Er hat seine Mütze nicht auf und wird dafür gerügt mit milder Strenge. Am nächsten Tag gibt ihm Christine die Mütze zurück, sie hat diese versehentlich mit ins Haus genommen und auch eine Naht nachgenäht. Fritz setzt die Mütze auf mit einer Freude, jetzt wieder vollständig zu sein, ausgedrückt in diesem rituellen Zurechtrücken der Mütze, und salutiert zur Probe. Da gibt es einen Schnitt, und ihm gegenüber steht eine ganze Reihe von Offizieren. Sie salutieren zurück, da erkennen wir, daß der Schauplatz und die Situation gewechselt haben: Fritz ist mit seinen anderen Offizieren in der Kaserne angetreten, er steht selbst in der Reihe, die er mittels eines Schnitts begrüßt hat, und sie bekommen alle eine Standpauke, weil gestern einer ohne Mütze aus war. Der Ton der Standpauke beginnt schon auf dem Einzelbild von Fritz: «Ja, was glauben Sie denn...», was die beiden Schauplätze in der Wirkung des ersten Augenblicks geschmeidiger verbindet, auch wenn der Satz selbst einen Anhaltspunkt für einen stattgefundenen Wechsel, für den Bruch gibt. 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 übergeht, von der Liebe zur Kaserne expediert wird; deren kleine militärische Strenge wird sein Tod sein.

Auch Bob Beaman setzte immer einen Fuß vor den anderen, dann einmal, vor 13 Jahren, traf er einmal den Balken in der genau 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 gibt 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 15 Minuten werden kaum merkbar anderthalb Minuten. Auch kann die Erzählzeit ausgedehnt werden gegenüber der Realzeit. Zwei Menschen gehen aufeinander zu, und man zeigt abwechselnd den einen und den anderen, dabei gerät außer Kontrolle, daß sie 20 Schritte machen, um 5 Meter zurückzulegen. Eine stille Zeitlupe ist das, verglichen mit der lauten bei Peckinpah.

(Man manipuliert die Zeit bei beinahe jedem Schnitt, gerne schneidet man Felder heraus, wenn eine Tür sich öffnet und das 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 kurzweiliger, indem sich ein anderes Bild bietet, während der Text sich fortsetzt.

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

Dann gibt es noch den Rhythmus. Er kommt aus einem sehr vielfältigen Zusammenhang von Tempo der Sprache, der Personen und der Schnitte, er entsteht aus diesen Elementen und wirkt auf diese zurück. Wie die Musik am schwersten zu semantisieren, führt er ein anderes Sprechen vor, entspricht er dem Tanz der Dialogisierenden.

Noch einmal ein Blick auf *VERTIGO* (USA 1958) von Hitchcock, nur ein Blick, aber durch ein Mikroskop. In der *Filmkritik*⁴ hat es schon einige Einzeluntersuchungen zu diesem Film gegeben, aber 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 herauskommen 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

4 Vgl. *Filmkritik*, Nr. 282, Juni 1980.

es auf dem jeweiligen Schauplatz je zwei sprechende Personen. (Wie sicher sich das Kino damals seines Publikums sein konnte, solche Szenen so unbesonders aufzunehmen; heute, da das Kino dem Publikum hinterherhetzt, würde man da etwas Überbesonderes reinmengen.)

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

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 Midges Gesicht, als von beider Beziehung die Rede ist. Scotty hat einen Stock, der auch ins Gespräch kommt, und Midge sitzt am Tisch und entwirft Bekleidungsgegenstände, was auch ins Gespräch kommt... Mehr ist erst zu bemerken, wenn man den Film zehnmal auf dem Schneidetisch hin- und hergerollt hat. Einmal: Scotty sitzt aufrecht angelehnt, während ein Bild von ihm gegeben wird, und beugt dann den Rumpf nach vorne, um eine Positionsänderung vorzunehmen. Es folgt ein Bild von Midge, und als die Kamera zu Scotty zurückkommt, hat er sich umgesetzt, etwas nachdenklich stützt er sich nach vorne gebeugt auf den Stock leicht auf, etwa wie ein Rentner im Park bei Sonne, er probiert den Ruhestand. Vor dem Bild von Midge gibt es den Beginn der Bewegung, und nach dem Bild von Midge gibt es das fertige Gestem. Der Zuschauer verlängert die Bewegung des Mannes durch das Bild der Frau hindurch zum Endpunkt, das Bild der Frau ist hier eine Art dunkle Fläche, auf der das physiologische Nachbild des Mannes erscheint. Und sähe man die ganze Bewegung und rekonstruierte sie nicht nur, die neu eingenommene Position wäre nicht so fertig, 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 steht ihm gegenüber, geht auf und ab. Die Rede ist von dem alten San Francisco, und als Elster über es sagt «... und *frei*», bekommt er dafür eine kurze Einzelaufnahme, deren Kürze dieses kurze Wort unterstreicht. Die nächsten sechs Einstellungen sind dann eine länger als die vorige, bis der sonst geltende moderate Schnittrhythmus wiederhergestellt ist. Der Pendelschlag muß auf Normalfrequenz zurück. Die beiden Gegenüber sind durch den Schuß-Gegenschuß verbunden in einem Zusammenklang der Bilder, so wie im musikalischen Duett zwei Stimmen in eine gemeinsame Musik eingebunden sind.

Bei diesen kleinen Beobachtungen dauert es länger, ihre Stelle zu bezeichnen, als sie mitzuteilen.

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

Ein anderes Mal beim Zuhören sitzt Scotty, er zieht die Beine an, wohl um aufzustehen, dann erscheint das Gegenschuß-Bild, und als das Bild wieder Scotty zeigt, ist er nicht aufgestanden, wie er es dem Anschein nach wollte. Wollte er aufstehen und entschied sich dafür, sitzenzubleiben? Wollte er sich nur umsetzen und tat das in einer Weise, die den Anfang seiner Bewegung wie ein Aufstehenwollen erscheinen läßt? Ist seine Bewegung zweideutig, oder hat der Schnitt ihr eine zweite Deutung gegeben?

Hitchcock behauptet, er schneide in der Kamera, nehme also nur das auf, was er für den in Gedanken bereits fertigen Film brauche. Er möchte die Abläufe unter Kontrolle bringen, der Zufall ist aus den Einstellungen verwiesen, er nistet sich jetzt zwischen die 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 die beiden in einer Aufnahme, dann Scotty mit seiner verzögerten Reaktion, seiner Nichtreaktion und Dochreaktion, fährt von ihm zurück und erreicht wieder eine Einstellung, der ersten ähnlich. (Mit anderem Objektiv aufgenommen.) «Er hat sich gefangen.» Eine elegante Operation ist das.

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

Definitionen: Montage und Schnitt

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

Einen Film von Eisenstein zu schneiden geht leichter und schneller, als einen Film von Bob Fosse zu schneiden. Der letzte Film von Fosse, *ALL THAT JAZZ* (USA 1979), soll 1 Jahr lang geschnitten worden sein, und *RAGING BULL* (USA 1980) von Scorsese nur 9 Monate lang, und am Schnitt arbeiten 25 bis 30 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 30 Filmen, die man dreht, wenn man einen dreht, entspricht. Man muß 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, und auch, was zwischen den Bildern liegt, soll etwas sichtbar machen... Wyborny (1979) hat dieses Schuß-Gegenschuß von *einer* Seite scharf abgebildet.⁵ Bei ihm zeigt sich, daß es keine Kommerzialität gibt ohne Schuß-Gegenschuß. Ebenso sieht ohne Schuß-Gegenschuß alles amateurisch 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

5 Wyborny, Klaus (1979) Notizen zum konventionellen narrativen Film. In: *Filmkritik*, 274, Oktober, S. 447–463.

sinnkondensierende Gesten. Noch eine Bestimmung von Schuß-Gegenschuß: das sonst schwer Erträgliche wird erträglich, weil es immer zur Hälfte abgedeckt ist und dennoch anwesend bleibt.

Nun ist es genug. Wenn die *Filmkritik* 50 Jahre alt ist, vielleicht mehr. Bis dahin wird deutlicher sein als heute, daß die Schauplätze alle *abgefilmt* sind, und daß es nichts mehr hilft, den Schauplatz durch 2 oder durch 1000 zu teilen. Ich glaube, der schon abgetane «Russenfilm» wird dann eine neue Bedeutung bekommen. In Zeiten großer Gefahr, auch 1941, erinnert man sich an Rußland.

Was hier steht, geht auf ein Seminar an der Deutschen Film- und Fernsehakademie zurück und nimmt auch Beobachtungen und Ausarbeitungen der Teilnehmer im Winter 1979/80 auf.