

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

VORWERK 8, BERLIN

2001

PN  
1995  
.F37  
AUG 28 2003 2001

© 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

# Contents

Foreword	
Susanne Gaensheimer, Nicolaus Schafhausen .....	8
Volker Pantenburg	
Visibilities. Harun Farocki between Image and Text .....	12
A Cigarette End... ..	42
What an Editing Room Is .....	78
Shot/Countershot: The Most Important Expression in Filmic Law of Value .....	86
Dog from the Freeway .....	112
Bresson: a Stylist .....	172
Reality Would Have to Begin .....	186
A Cut, or Television-Makers' Revenge .....	214
Difficult Questions .....	218
Points and Topics .....	222
Music Rules .....	226
Workers Leaving the Factory .....	230
Substandard .....	248
Risking His Life. Images of Holger Meins .....	268
American Framing. Notes for a Film about Malls .....	292
Controlling Observation .....	306
Index .....	323

# Inhalt

Vorwort	
Susanne Gaensheimer, Nicolaus Schafhausen .....	9
Volker Pantenburg	
Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text .....	13
Ein Zigarettenende... ..	43
Was ein Schneiderraum ist .....	79
Schuß-Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film .....	87
Hund von der Autobahn .....	113
Bresson, ein Stilist .....	173
Die Wirklichkeit hätte zu beginnen .....	187
Ein Schnitt oder die Rache der Fernsehleute .....	215
Schwierige Fragen .....	219
Stellen und Themen .....	223
Music rules .....	227
Arbeiter verlassen die Fabrik .....	231
Substandard .....	249
Sein Leben einsetzen. Bilder von Holger Meins .....	269
Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls .....	293
Kontrollblicke .....	307
Textnachweise .....	323

# Foreword

You don't have to search for new images, ones never seen before, but you do have to utilize the existing ones in such a way that they become new.  
(Harun Farocki)

The uncovering of images from the many layers of their encodings is one of the central qualities of Harun Farocki's films and documentaries. Through a critical and uncompromising analysis of photographic and filmic footage, which Farocki researches and collects from the archives of various image production sites and reassembles in his films, he succeeds in revealing the technical, social, cultural, and political contexts of image production and distribution. He frees the images from the conceptual stereotypes and narratives with which they have been covered in the course of their development and distribution, as well as from the cognitive patterns and habits which support these stereotypes. He brings out that which is essential, naked, and direct within the image and which does not conform to the norms and conventions of those systems which produced it. At the same time, through his analysis, Farocki formulates new meaning of his own. By means of montage, composition, and restructuring of preexisting material he creates a particular subtext, subtly woven between the lines, which intrudes on our knowledge of the visual world and permeates that which seems to be familiar and well known. Farocki's films and television productions both analyze *and* criticize. They express a position and provoke the viewer to position himself.

A representative selection of Harun Farocki's writings is published here for the first time. Partly produced within the context of his film and television work and partly supplementary to it, these texts literally offer a view of the other side of the screen: they make clear the way in which Farocki views and analyzes photographs and films, what he concludes from their modes of presentation and distribution, and which considerations underlie his own decisions when producing images. They allow a unique insight into the process which in the end leads to that which Farocki presents on the screen. In addition to Farocki's thoughts contained within the field of the image itself, they also

# Vorwort

Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen, aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, daß sie neu werden.  
(Harun Farocki)

Die Bilder von den Ablagerungen ihrer Kodierung zu befreien ist eine der zentralen Qualitäten der Filme von Harun Farocki. Durch die kritische und kompromißlose Analyse von vorhandenem fotografischen und filmischen Bildmaterial, das Farocki in den Archiven verschiedenster Orte der Bildproduktion sammelt und in seinen Filmen neu kombiniert, gelingt es ihm, die technischen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Bedeutungszusammenhänge von Bildproduktion und -distribution offenzulegen. Er befreit die Bilder von den begrifflichen Stereotypen und Legenden, die sich im Lauf ihrer Entstehung und Verteilung auf sie legen, und von den Sehgewohnheiten, die diese Stereotype bedienen. Er zieht das Eigentliche hervor, das, was in seiner Nackt- und Direktheit nicht mit den Normen und Konventionen jener Systeme konform geht, die die Bilder hervorbringen. In der Analyse formuliert Farocki zugleich ganz eigene Inhalte. Durch die Montage, die gezielte Komposition und die Neuordnung von bereits Produziertem erzeugt er, subtil und zwischen den Zeilen, einen Subtext, der sich mit unserem Wissen über die Bilder verbindet und das bereits Bekannte und Gesehene durchdringt. Farockis Filme und Fernsehbeiträge sind analytisch *und* kritisch. Sie beziehen Stellung und fordern zur Stellungnahme heraus.

Die Texte von Harun Farocki, die er neben und im Rahmen seiner filmischen Arbeit schreibt und die in dieser Publikation zum ersten Mal in einer umfassenden Auswahl präsentiert werden, bieten gewissermaßen einen Blick auf die andere Seite der Leinwand. Sie machen deutlich, wie Farocki fotografische Bilder und Filme sieht und analysiert, welche Schlüsse er aus deren Präsentation und Distribution zieht und welche Überlegungen hinter den Entscheidungen seiner eigenen Bildproduktion stehen. Sie ermöglichen einen einzigartigen Einblick in den Prozeß, der schließlich zu dem führt,



express his attitude towards the world, to the laws and values of our society, to the systems of film and television production and distribution, to history and politics, as well as to his colleagues and those whose work he admires. The article "Risking His Life. Images of Holger Meins" for example, shows how closely Farocki's political and social experience is linked to his personal experience and at the same time how independent his love of film is. In "Shot/Countershot. The Most Important Expression in Filmic Law of Value" we can see that for him filmic action is always political action as well.

Harun Farocki confronts the question of what photographic and filmic images really are and what they can be, to what extent their significance is construed and thus historical, in which ways the patterns of image production and reception influence each other, and how little we perceive of what could, "in reality," be seen. It is this which gives his documentaries and writings a fundamental significance, not only for film and television but for visual art as well, and which led to the particular wish of both the Westfälische Kunstverein Münster and the Frankfurter Kunstverein to show a comprehensive retrospective of Farocki's film and television productions. Neither the retrospective nor this book would have been possible without Harun Farocki's support and commitment, and we should especially like to express our gratitude to him. Equally we should like to thank Reinald Gussmann at Vorwerk 8 and Caroline Schneider at Lukas & Sternberg, Volker Pantenburg, the translators Laurent Faasch-Ibrahim, Tas Skorupa, and Allison Plath-Moseley, as well as the graphic designers Markus Weisbeck and Michael Roggemann, without all of whom Harun Farocki's texts could not have been presented in this way.

Susanne Gaensheimer  
Nicolaus Schafhausen

was man von Farocki auf der Leinwand oder dem Monitor sieht. Neben bildimmanenten Gedanken kommt dabei aber auch Farockis Haltung zur Welt zum Ausdruck, zu den Gesetzen unserer Gesellschaft, zu den Produktions- und Distributionssystemen Film und Fernsehen, zu Politik und Geschichte, sowie zu seinen Kollegen und Vorbildern. Der Text „Sein Leben einsetzen. Bilder von Holger Meins“ etwa erzählt, wie eng bei Farocki die politisch-gesellschaftliche mit der persönlichen Erfahrung verbunden ist und wie unabhängig gleichzeitig seine Liebe zum Film ist. Und in „Schuß-Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film“ wird deutlich, daß filmisches Handeln in seinen Augen immer auch politisches Handeln bedeutet.

Harun Farockis Auseinandersetzung mit der Frage, was das fotografische und filmische Bild eigentlich ist und sein kann, inwiefern seine Bedeutung eine konstruierte und damit historische ist, auf welche Weise sich die Programme der Bildherstellung und -rezeption gegenseitig beeinflussen und wie wenig wir von all dem wahrnehmen, was „in Wirklichkeit“ zu sehen ist, dies alles begründet die fundamentale Bedeutung, die seine Dokumentationen und Texte nicht nur für Film und Fernsehen, sondern auch für die bildende Kunst eingenommen haben. Es war daher für den Westfälischen Kunstverein Münster und den Frankfurter Kunstverein ein besonderes Anliegen, eine umfassende Retrospektive von Farockis Film- und Fernsehproduktionen zu zeigen. Ohne die Unterstützung und den Einsatz von Harun Farocki wären die Retrospektive und dieses Buch nicht möglich gewesen, und wir möchten ihm daher an dieser Stelle unseren besonderen Dank aussprechen. Ebenso dankbar sind wir Reinald Gußmann vom Verlag Vorwerk 8 und Caroline Schneider von Lukas&Sternberg, Volker Pantenburg, den Übersetzern Laurent Faasch-Ibrahim, Tas Skorupa und Allison Plath-Moseley sowie den Grafikern Markus Weisbeck und Michael Roggemann, ohne die die Texte von Harun Farocki nicht in dieser Form erschienen wären.

Susanne Gaensheimer  
Nicolaus Schafhausen

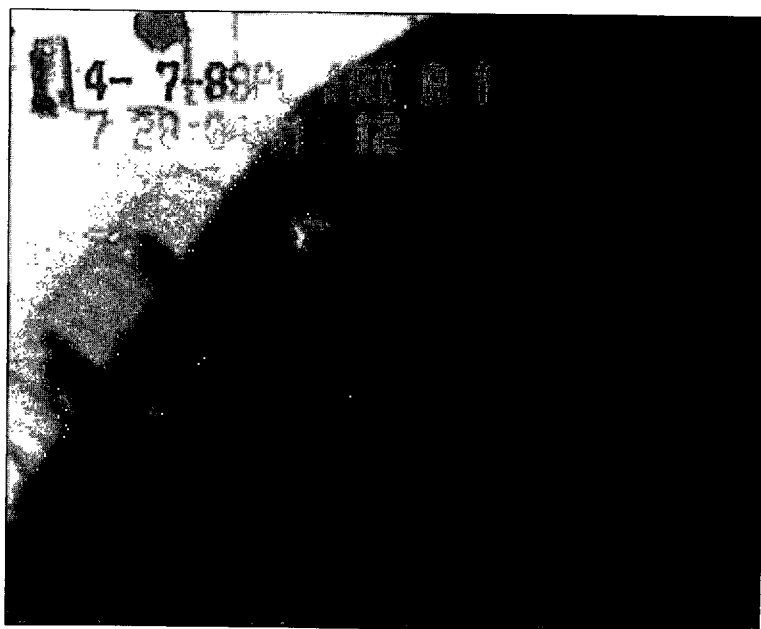
# Visibilities

## *Harun Farocki between Image and Text*

### Remote Control

In Harun Farocki's film *GEFÄNGNISBILDER* (Prison Images), there is one long scene to which the rest of the material seems to lead.<sup>1</sup> A surveillance camera recorded a fight between two prisoners in the courtyard of the prison in Corcoran, California; the fight ends when a security guard fires a shot. "The pictures are silent, and the shot is only revealed in the trail of gun smoke drifting across the screen. The camera and the gun are right next to each other; field of vision and field of fire merge."<sup>2</sup> The prisoner William Martinez lies dead on the ground.

In the upper left corner of the image are the date and the exact time of the recording – an attestation common to amateur vacation videos



# Sichtbarkeiten

*Harun Farocki zwischen Bild und Text*

## Remote Control

In Harun Farockis Film GEFÄNGNISBILDER<sup>1</sup> gibt es eine lange Szene, auf die das übrige Material hinzusteuern scheint. Eine Überwachungskamera hat auf dem Hof des Gefängnisses in Corcoran, Kalifornien, einen Kampf zwischen zwei Häftlingen aufgezeichnet; die Schlägerei wird durch einen Schuß des Wachpersonals beendet. „Die Bilder sind stumm, vom Schuß zieht nur der Pulverrauch durch das Bild. Die Kamera und das Gewehr sind gleich nebeneinander, Blickfeld und Schußfeld fallen zusammen.“<sup>2</sup> Der Gefangene William Martinez bleibt tot auf dem Boden liegen.

In der linken oberen Ecke der Einstellung aus dem Gefängnis-hof sind – bei Überwachungskameras als bezeugender Hinweis so üblich wie bei Urlaubsaufnahmen von Hobbyfilmern – das Datum und die Uhrzeit der Aufnahme abzulesen. Allerdings verschwimmen die hellen Zahlen teilweise mit dem Hintergrund, so daß für mich bei der Fernschausstrahlung des Films statt des eingblendeten Datums – der siebte April 1989, kurze Zeit später als Großaufnahme gezeigt – eine andere Ziffernfolge lesbar wurde: 14-7-89.

Eine Fehllektüre<sup>3</sup> – aber es fällt schwer, sich von dieser Zahlenkombination mit der hinzugedachten ersten Zahl zu lösen. Ein gedanklicher Bogen hat sich gespannt, der über genau zweihundert Jahre hinweg zwei Gefängnisse und Kontinente miteinander verbindet. Vom Hochsicherheitstrakt in Kalifornien zu dem Gefängnis, dessen Sturm am 14. Juli 1789 als Auslöser der französischen Revolution gilt. Im Angriff auf die Bastille und den darauffolgenden Umwälzungen hat man einen Schritt von der Souveränitätsgesellschaft zur Disziplinargesellschaft, vom Strafen zum Überwachen ausgemacht.<sup>4</sup> Das Ende der Pariser Gefängnisfestung steht historisch jedoch am Beginn des modernen Inhaftierungssystems, das aus der Haftanstalt einen Ort der sozialen Korrektur macht.

as well as to surveillance cameras. However, the light-hued numbers occasionally blur into the background, so that when I saw the film on television, instead of the actual date, April 7, 1989 (later seen in a close-up), a different series of numbers was visible: 14-7-89.

A misreading, but it is difficult to shake this combination, with its imagined first numeral.<sup>3</sup> An intellectual arch spans exactly two hundred years, connecting two prisons and two continents. From a high-security penal institution in California to the prison fortress that was successfully attacked on July 14, 1789 – an act that led to the French Revolution. The assault on the Bastille and the subsequent changes have been seen as a shift from a “society of sovereignty” to a “disciplinary society,” from punishment to surveillance.<sup>4</sup> Historically, the abolition of the Paris dungeon marks the beginning of the modern incarceration system, in which the detention center is a place for social correction. Michel Foucault extensively described this development in his investigation of the origins of the prison system. “Even before 1789, lawyers, judges, and reformers dreamed of a society in which punishment would uniformly be meted out, where punishment would be unavoidable, necessary, inescapable – equally and without exception. And all at once, the great rituals of punishment, such as torture, which spread fear and acted as a deterrent (but which many guilty parties escaped), disappear with the demand for uniformly applied punishment, which was solidified as the prison system.”<sup>5</sup>

The unintentional connection between Paris and California thus draws a historical frame around the prison, marks its beginning and end points. With the French Revolution, torture vanishes, to be replaced by the cell; with the technological revolution at the turn of the century, perhaps the cell will be replaced by virtual surveillance.

Even at this point, several things can be named that have characterized Harun Farocki's works for over thirty years. Among these are: his approach to film production as a political act, as critical work on images, and his theoretically oriented interest in social and aesthetic processes. This interest is articulated in numerous documentary-style films, radio productions, and texts.

In 1966, against the backdrop of extra-parliamentary opposition, Farocki began studying film in Berlin at the newly founded Deutsche

Michel Foucault hat diese Entwicklung in seiner Untersuchung zur Genese des Gefängnisystems umfassend beschrieben. „Bereits vor 1789 träumten Juristen und Reformen von einer einheitlichen Strafgesellschaft, in der die Züchtigungen unausweichlich, notwendig, gleichmäßig, ausnahmslos und unentrinnbar sein sollten. Und mit einem Mal verschwinden die großen Züchtigungsrituale wie die Marter, die Schrecken und Abschreckung verbreitet haben, denen aber viele Schuldige entkommen sind, vor dem Erfordernis einer Straf-Allgemeinheit, die sich im Gefängnisystem konkretisiert.“<sup>5</sup> Der unbeabsichtigte Brückenschlag zwischen Paris und Kalifornien zieht damit historisch einen Rahmen um die Haftanstalt, markiert ihren Anfangs- und Endpunkt: Mit der französischen Revolution verschwindet die Marter zugunsten der Zelle, mit der technischen Revolution der Jahrtausendwende verschwindet vielleicht die Zelle zugunsten einer ortlosen Überwachung.

Schon an dieser Stelle lassen sich einige Merkmale benennen, die Harun Farockis Arbeiten seit über dreissig Jahren kennzeichnen: Dazu gehören seine Auffassung der Filmproduktion als politische Handlung, als kritische Arbeit an Bildern und sein theoretisches Interesse an sozialen und ästhetischen Prozessen. Diese Interessen artikulieren sich in zahlreichen dokumentarisch angelegten Filmen, Hörspielproduktionen und Texten.

Vor dem Hintergrund der außerparlamentarischen Opposition begann Farocki 1966 in Berlin mit dem Filmstudium an der neugegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB) und wurde 1968 zusammen mit anderen Kommilitonen (darunter Hartmut Bitomsky, Holger Meins und Wolfgang Petersen) aus politischen Gründen von der Hochschule verwiesen. Aus dieser Zeit stammt eine Reihe von Filmen – einige im Kollektiv entstanden, viele davon heute verschollen –, die ausdrücklich versuchen, aus dem Film ein wirksames Mittel politischer Agitation zu entwickeln: Der Filmtitel ANLEITUNG, POLIZISTEN DEN HELM ABZUREISSEN (1969) führt diese Strategie – mit deutlich situationistischem Einschlag – plakativ vor.<sup>6</sup> In den folgenden Jahren verschiebt sich das Verhältnis von Politik und Film in Farockis Arbeiten auf eine Weise, die man mit Jean-Luc Godard als Bewegung von der Produktion politischer Filme zur politischen Produk-

Film- und Fernsehakademie (German Film and Television Academy, also known as DFFB). In 1968, along with some fellow students (among them Hartmut Bitomsky, Holger Meins, and Wolfgang Petersen), Farocki was expelled from the school for political reasons. A series of films from this time – some of them collectively made, many of which have now disappeared – explicitly attempt to develop the film as an effective tool for political agitation. The title of the film ANLEITUNG, POLIZISTEN DEN HELM ABZUREISSEN (How to Tear the Helmet from a Policeman's Head, 1969) boldly presents this strategy with clear Situationist impact.<sup>6</sup> In the following years, the relationship between politics and film in Farocki's works shifted. To use Jean-Luc Godard's words, this shift could be described as a move from the production of political films to the political production of films.<sup>7</sup> However, Farocki's firmness in critically dealing with images remains the same to this day. It continues to lead to the production of films that attempt to analyze the mechanisms of image production.

In GEFÄNGNISBILDER, there are structures recognizable from earlier Farocki films. For one, there is the development of cinematic topics (here, that of the prison) that has increasingly interested Farocki since the mid-nineties. Up until now, this interest has led to three films that are explicit explorations of individual motifs from film history.<sup>8</sup> In the case of GEFÄNGNISBILDER, Farocki confronts historical, cinematic versions of prison images with images generated in the detention center itself. On one hand, what is the cinematic image of the prison? And on the other hand, which images are constantly produced by the prison itself – whether by surveillance cameras or as educational videos for the prison guards? In combining self-produced images and images produced outside of the prison, it becomes clear how very much the visual theme of “the prison” as “filmed expression” is the result of the production of images, even when the images themselves generally claim to be merely “filming” what is at hand.

With the multiple meanings contained in the film title THE HANDS AND THEIR MEANINGS<sup>9</sup> Farocki once again takes up the search for and the archiving of film expression – small segments of film that are identical to neither individual images nor entire sequences. The project follows a lexical concept, and the necessity for this becomes clear when you recall how difficult it remains, even after one hundred years

tion von Filmen bezeichnen könnte.<sup>7</sup> Farockis Entschiedenheit im kritischen Umgang mit Bildern bleibt jedoch bis heute bestehen und führt immer wieder zu neuen Arbeiten, die versuchen, die Mechanismen der Bildproduktion durch die Produktion von Filmen – und damit ebenfalls im Medium des Bildes – zu analysieren.

In GEFÄNGNISBILDER lassen sich Strukturen erkennen, die bereits in anderen Filmen Farockis angelegt sind: Da ist zum einen die Erschließung filmischer Topoi – hier: des Gefängnisses –, die Farocki seit Mitte der neunziger Jahre verstärkt interessiert. Aus diesem Interesse heraus sind bislang drei Filme entstanden, die eine explizite Auseinandersetzung mit Einzelmotiven der Filmgeschichte darstellen.<sup>8</sup> Im Falle von GEFÄNGNISBILDER konfrontiert Farocki die filmhistorischen Aufnahmen aus Gefängnisfilmen mit Bildern, die die Haftanstalt selbst generiert: Welches Bild macht sich einerseits das Kino vom Gefängnis, welche Bilder produziert andererseits das Gefängnis fortwährend selbst, sei es durch Überwachungskameras oder als Schulungsvideos für das Sicherheitspersonal? In der Kopplung von Selbst- und Fremdszenierung des Gefängnisses als filmischem Motiv wird deutlich, wie sehr der visuelle Topos ‚Gefängnis‘ als „filmischer Ausdruck“ ein Ergebnis von Bildproduktionen ist, auch wenn die Bilder selbst gemeinhin behaupten, Vorhandenes lediglich abzufilmen.

Die Suche und Archivierung solcher filmischen Ausdrücke – kleiner inhaltlicher Segmente eines Filmes, die weder mit einzelnen Bildern noch mit ganzen Einstellungen identisch sind – greift Farocki im mehrdeutigen Filmtitel DER AUSDRUCK DER HÄNDE wieder auf. Das Projekt folgt einer lexikalischen Konzeption, und die Notwendigkeit einer solchen Arbeit wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie wenig systematisiert und nachschlagbar filmische Motive auch nach gut hundert Jahren Kino noch immer sind – zumal, wenn sie keine Zentralmotive darstellen. Anders als der Verfasser eines Wörterbuchs muß ein Sammler filmischer Einzelausdrücke allerdings nicht buchstäblich nach Worten, sondern mit einer gewissen Unschärfe nach Gesten und Bewegungsabläufen suchen. Farockis Ziel ist es, die gefundenen Ausdrücke anschließend zusammenzutragen, zu ordnen und allgemein zugänglich zu machen: „Man könnte das ‚Bilderbuch‘ nennen, man könnte das



of cinema history, to research filmed motifs, especially when they are not of paramount importance. Unlike the author of a dictionary, however, a collector of individual film expressions does not literally search for words, but for indistinct gestures and series of movements. Farocki's goal is to gather the found expressions, arrange them, and then make them generally available. "One could call it an 'image book,' one could perhaps call it a 'thesaurus' or an 'image treasury,' one could also perhaps call it an 'archive for cinematic expressions.'"<sup>10</sup> However, the movement of the image, frozen into a characteristic by the term "movie," is here one of the main difficulties. How can you search for and hold onto something that is practically never still, and which – unlike identifiable words that simply change contexts – can hardly be said to have definite contours? The moving picture: a fleeting image, an image fleeing.

At the same time, the surveillance camera demonstrates how an image is used as a means of technical control. During World War II, cameras affixed to airplanes documented the bombing and made it possible to check the precision of destruction (*IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR*, 1988). In the prison, panoptical architecture is replaced by the filmed image in connection with other electronic surveillance methods. Both techniques allow the field of vision and the



vielleicht ‚Thesaurus‘ oder ‚Bilderschatz‘ nennen, man könnte es vielleicht auch ‚Archiv für filmische Ausdrücke‘ nennen.“<sup>9</sup> Die Beweglichkeit des Bildes, im Begriff ‚Movie‘ geradezu zum Erkennungszeichen des Filmischen erstarrt, stellt hier jedoch eine der Hauptschwierigkeiten dar. Wie läßt sich etwas finden und festhalten, das nur in Ausnahmefällen wirklich stillsteht und das – anders als identifizierbare Worte, die lediglich ihren Kontext ändern – kaum trennscharfe Konturen hat? Das Bewegungsbild: ein flüchtiges Bild, ein Bild auf der Flucht.

Zugleich demonstriert die Überwachungskamera die Indienstnahme des Bildes für technisch-kontrollierende Zwecke. Wo der am Flugzeug befestigte Fotoapparat im Zweiten Weltkrieg den Bombenabwurf dokumentiert und damit die Genauigkeit der Zerstörung überprüfbar macht (BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES, 1988), da ersetzt im Gefängnis das filmische Bild zusammen mit anderen elektronischen Überwachungsmethoden die panoptische Architektur. Beide Techniken verbindet nicht nur, daß sie Blick- und Schußfeld zur Deckung bringen. Darüber hinaus lösen sie jede Zeugenschaft von einer persönlichen Anwesenheit des Zeugen ab: Man muß die Trümmer nicht mehr vor Ort besichtigen, und man muß nicht länger direkt neben den Häftlingen stehen, um einzugreifen. An der Schwelle zum 21. Jahrhundert wird in GEFÄNGNISBILDER dadurch ein zweiter, vor allem medial zu beschreibender Übergang sichtbar, den Gilles Deleuze als Ablösung der Disziplinargesellschaft durch die Kontrollgesellschaft bezeichnet hat.<sup>10</sup> Technische Signale – Bild und Ton – ermöglichen nun anstelle der direkten Überwachung vor Ort eine Kontrolle, die weder den Kontrollierenden noch den Kontrollierten an einen besonderen Ort bindet.<sup>11</sup> „Mit dieser Technik läßt sich aus jedem Zimmer ein Arrestraum machen. Damit wäre die Anstalt aufgehoben, der feste Ort, auf den das Abseitige verwiesen ist.“<sup>12</sup> Farockis Film blickt also bereits jetzt auf das potentielle Ende der Haftanstalt: Wenn ich in meinem Wohnzimmer arbeite und einkaufe, aber auf der Straße telefoniere und als Delinquent zuhause überwacht werden kann, dann wird die räumliche Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit hinfällig. Damit hätte sich auch die feste Kopplung bestimmter Tätigkeiten an bestimmte Orte überlebt.

field of fire to merge; yet that is not the only thing they have in common. They also dissolve the connection between evidence and the necessary presence of a witness: you do not have to be at the site in order to view the ruins; you no longer have to be in close proximity to the prisoner in order to intervene. On the threshold of the twenty-first century, a second transition, accompanied by a change of media, becomes visible – a transition Gilles Deleuze described as replacing a disciplinary society with a society of control.<sup>11</sup> Instead of direct surveillance of a site, technical signals – image and sound – make possible a kind of situation where neither the controller nor the person being controlled are bound to a particular place.<sup>12</sup> “Using this technology, any room can become a detention room. This would abolish the institution, the fixed place to which offenders are exiled.”<sup>13</sup> Farocki’s film thus observes the possible end of the detention center. If I work and shop in my living room, but make phone calls in the street and, as a delinquent, can be observed at home, then the spatial separation between the private and public spheres is invalidated. This way, too, the bond established between particular activities and particular places would become obsolete. Remote-controlled cameras will make it unnecessary to have a centrally positioned guard, disciplinarily surveying a panoptically constructed prison.

## Image / Criticism

Like many other films by Farocki, *GEFÄNGNISBILDER* deals with the suggestive power of images as well as with the danger of their instrumentalization, reassembling both of these effects into images. Theory takes itself literally here, developing *in the view*, through precise observation: *theorein*. You could thus describe Farocki’s films as theory in the medium of film, literally, as film theory, which would be more precise than the unfortunate term essay film.<sup>14</sup> So it is possible to trace Farocki’s permanent interest in the mechanisms of image production and their criticism, which reaches back to the sixties, and, since then, has been expressed not only in his films but also in numerous texts.

As early as *INEXTINGUISHABLE FIRE*, 1969, one of several “Vietnam films” by Farocki, his skepticism toward the probability of visualizing complex procedures can be seen. “When we show you pictures of

Der disziplinierende Blick eines zentral positionierten Wächters, der das panoptisch konstruierte Gefängnis überwachte, wird durch die ferngesteuerte Kamera unnötig: Remote Control.

## Bild/Kritik

GEFÄNGNISBILDER handelt, wie zahlreiche andere Filme Farockis, ebenso sehr von der suggestiven Macht der Bilder wie von der Gefahr ihrer Instrumentalisierung – und setzt beide Bild-Effekte wiederum zu Bildern zusammen. Theorie nimmt sich hier wörtlich und entsteht *im Blick*, durch genaues Hinsehen: *theorein*. Treffender als mit dem unglücklichen Ausdruck Essay-Film<sup>13</sup> könnte man Farockis Filme demnach als Theorie im Medium Film, als wörtlich verstandene Film-Theorie bezeichnen. So läßt sich ein permanentes Interesse Farockis an den Mechanismen der Bildproduktion und ihrer Kritik nachzeichnen, das bis in die sechziger Jahre zurückreicht und das seitdem nicht nur in seinen Filmen, sondern auch in zahlreichen Texten Ausdruck findet.

Bereits NICHT LÖSCHBARES FEUER von 1969, einer von mehreren ‚Vietnamfilmen‘ Farockis, zeigt seine Skepsis gegenüber der Abbildbarkeit komplexer Vorgänge: „Wenn wir Ihnen Bilder von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen. Sie werden Ihre Augen vor den Bildern verschließen, dann werden Sie Ihre Augen vor der Erinnerung verschließen, dann werden Sie ihre Augen vor den Tatsachen verschließen.“<sup>14</sup> Das Grauen zu zeigen (und zwangsläufig zu verkitschen und zu verharmlosen) würde bedeuten, in die Falle der entschärfenden Repräsentation zu tappen. Aber wie läßt sich dennoch mit Bildern umgehen? Welche Texte kann man den Bildern zur Seite stellen? Und was für Konsequenzen hat es, permanent mit Abbildungen zu operieren, die sich – speziell im Feld des Journalismus – aufklärerisch geben und Transparenz suggerieren?<sup>15</sup>

In NICHT LÖSCHBARES FEUER ist es nicht nur die räumliche Entfernung zwischen Vietnam und Berlin, zwischen dem Krieg und seinen Stellvertreterbildern, die einen naiven Umgang mit Abbildungen problematisch macht. Ein Foto aus Vietnam, das in einer westdeutschen Zeitung abgebildet ist, was sagt das über den Krieg

napalm wounds, you'll close your eyes. You'll close your eyes to the images, then you'll close your eyes to the memory, then you'll close your eyes to the facts."<sup>15</sup> To show the horror (and inevitably, to make it kitschy and harmless) would mean falling into the trap of toning down representation. But then how can images be dealt with? What kinds of texts go with the images? And what are the consequences of constantly dealing with images, which – especially in journalism – pretend to be enlightening, suggesting transparency?<sup>16</sup>

In *INEXTINGUISHABLE FIRE*, it is not only the physical distance between Vietnam and Berlin, between the war and its representative images, which makes it difficult to deal naively with the images. A photograph from Vietnam, printed in a West German newspaper – what does that express about the war in the Far East? How great is the cultural and political distance between the two locations, how large are the yawning gaps between image and observer? These are questions that Farocki poses indirectly here, and later discusses explicitly in *BEFORE YOUR EYES – VIETNAM*, made at the beginning of the eighties.<sup>17</sup> Yet *INEXTINGUISHABLE FIRE* points out another fundamental difficulty. Since every image is already a metaphor – transference and distortion – Farocki chooses the rhetorical gesture of making the metaphor visible as a metaphor. The intellectual transference is expressed by transferring a situation: we do not see the consequences of napalm use in Vietnam. Instead, napalm is translated in two ways: as the Brechtian reconstruction of the production process at an American chemical company, and as the cigarette burn that Farocki inflicts upon the back of his hand. Something for something different.

## Economy of Images

The texts and images that Farocki translates into images and texts are often second-hand images already in public circulation – found footage. They consist of images from film history, from the storehouses of advertising, photographs from historical archives. Farocki's cure for eyes worn out by viewing public space consists of analyses, which are guided by precise observation, by the processes of reading into and interpreting contexts and references.

There are different ways to make a topic out of images embedded in various contexts of economic exploitation (exemplarily presented

in Fernost aus? Wie groß ist die kulturelle und politische Distanz zwischen den beiden Orten und damit die Lücke, die zwischen Bild und Betrachter klafft? Dies sind Fragen, die Farocki bereits hier indirekt stellt, um sie Anfang der achtziger Jahre in ETWAS WIRD SICHTBAR explizit zu diskutieren.<sup>16</sup> Doch darüber hinaus weist NICHT LÖSCHBARES FEUER auf eine andere, grundsätzliche Schwierigkeit hin: Wo *jedes Bild* bereits Metapher ist, Übertragung und Verzerrung, da entschließt sich Farocki zu der rhetorischen Geste, die Metapher *als* Metapher sichtbar zu machen. Die gedankliche Übertragung findet ihren Ausdruck in einer übertragenen Situation: Das in Vietnam eingesetzte Napalm wird nicht mit seinen dortigen Folgen gezeigt, sondern auf zweifache Weise zurückübersetzt – in den im Stil eines Brechtschen Lehrstückes nachgestellten Produktionsprozeß eines amerikanischen Chemiekonzerns und in die Brandwunde, die Farocki sich mit einer Zigarette auf dem Handrücken zufügt. Etwas für etwas Anderes.

## Ökonomie der Bilder

Die Texte und Bilder, die Farocki seinerseits in Bilder und Texte übersetzt, sind häufig vorgefundene, im öffentlichen Raum zirkulierende Bilder – *found footage*: Bilder aus der Filmgeschichte, aus dem Vorrat der Werbung, Fotos aus historischen Archiven. Der Abnutzung des Blicks im öffentlichen Raum setzt Farocki Bildlektüren entgegen, die über genaues Hinsehen, über das Hinein- und Herauslesen von Kontexten und Bezügen gesteuert sind.

Die Einbettung von Bildern in ökonomische Verwertungszusammenhänge, wie sie die Produktwerbung exemplarisch vorführt, kann filmisch auf sehr unterschiedliche Weise zum Thema werden. Rekonstruiert Farocki in EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER einen Wochentag vom Aufwachen bis zum Schlafengehen als reine Collage aus Werbespots, so setzt er in STILLEBEN Werke der klassischen niederländischen Stillebenmalerei neben Aufnahmen aus Ateliers, in denen Werbefotos entstehen. Aus der strengen Parallelmontage ergibt sich eine These: Die abgebildeten Dinge, die in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts auf Gott verweisen sollen, werden in der Werbung heute als Ware ihrerseits vergöttlicht; aus dem Gläubigen ist ein Konsumgläubiger geworden. Der

by product advertising). In *EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER* (A Day in the Life of the Consumers), Farocki reconstructs a weekday – from getting up to going to bed – as a pure collage of ads. In *STILL LIFE*, he confronts classic Dutch still-life painting with episodes from a studio where advertising photos are being taken. A statement emerges from the strict parallel editing: images of things, which, in the painting of the seventeenth and eighteenth centuries indicated God, are themselves idolized today in advertising. Belief in religion has given way to belief in consumption. Finally, the film *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (The Creators of Shopping Worlds), Farocki's most recent work, investigates the technical coverage and guidance of shoppers' behavior through video images taken by security cameras in American shopping malls.<sup>18</sup> Each of the three films establishes a connection between the production of images and the marketing of products.

The strategy of affirmatively criticizing the consumption of images via duplication and multiple reproduction (which characterizes, above all, *EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER*) is known from Andy Warhol's series of images and Pop art. Here, Farocki sees an important influence on his works: "I think that, apart from Brecht, that is the most important influence. [...] In both cases, the impulse is to avoid naturalizing the image. The difference is, of course, that Brecht wants to develop a mode of representation, while Pop art annexes one. Advertising images are disproportionate images, and they are picked up because there is a truth in this distortion. However, this method works only if you stick with quotation. The author is not allowed to turn the quotation into his own speech."<sup>19</sup> Yet here, Farocki's sharp opposition of citation and one's own speech appears to be problematic, because even the simple use of images and words leads to an enrichment charged with meanings, which in certain cases makes it impossible to clearly distinguish between what has been appropriated and what is one's own. Every act of speech and every image carries the traces of its previous use, as Farocki remarks in another place: "It's the same with images and words: whatever has been previously written or said is present in every word."<sup>20</sup>

This semantic charge adds a second level to the technically created image, which, according to Roland Barthes, is at first a "mechanical analog of reality,"<sup>21</sup> a pure denotation. This second level is that of

Film DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN<sup>17</sup> schließlich, Farockis aktuellste Arbeit, untersucht die technische Erfassung und Steuerung des Kaufverhaltens durch die Bilder der Überwachungskameras in amerikanischen Shopping Malls. Alle drei Filme stellen jeweils einen Zusammenhang zwischen Bildproduktion und Produktmarketing her.

Die Strategie, den Bildkonsum qua Verdoppelung und vervielfachter Reproduktion affirmativ zu kritisieren, der vor allem EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER folgt, ist aus den Bildserien Andy Warhols und der Pop-Art bekannt. Hier sieht Farocki einen wichtigen Einfluß auf seine Arbeiten: „Ich glaube, das ist bei mir, neben Brecht, die stärkste Prägung. [...] Der Impuls ist ja in beiden Fällen, eine Naturalisierung der Abbildung zu vermeiden. Der Unterschied ist natürlich, daß Brecht eine Darstellungsweise entwickeln will, während die Pop-Art eine aufgreift. Die Reklambilder sind unangemessene Abbildungen, und man greift sie auf, weil in dieser Verzeichnung eine Wahrheit steckt. Allerdings ist davon nur etwas zu fördern, wenn es beim Zitieren bleibt, der Autor darf sich das nicht zur eigenen Rede machen.“<sup>18</sup> Die trennscharfe Entgegensetzung von Zitat und eigener Rede, die Farocki hier vornimmt, erscheint jedoch problematisch, denn schon der bloße Gebrauch von Bildern und Worten führt zu einer Anreicherung mit Bedeutungen, die es im Einzelfall unmöglich macht, eine klare Grenze zwischen Übernommenem und Eigenem zu ziehen. Jeder Sprechakt und jedes Bild tragen die Spuren ihrer vorherigen Benutzung mit sich, wie Farocki an anderer Stelle anmerkt: „Es ist mit den Bildern wie mit den Worten: in jedem Wort ist das vorher Geschriebene, Gesagte anwesend.“<sup>19</sup>

Diese semantische Aufladung fügt dem technisch erzeugten Bild, das nach Roland Barthes zunächst ein „mechanisches Analogon des Wirklichen“,<sup>20</sup> eine rein denotierende Botschaft darstellt, eine zweite Ebene hinzu: die der Konnotation. Farockis Bildlektüren setzen auf dieser Ebene an und versuchen, die Fülle von impliziten Bezügen, die in der Art der Abbildung, in bestimmten Formen und vor allem in der Verknüpfung von Bildern erkennbar werden, aufzunehmen und an diesen Anschlußstellen weiterzudenken. In einem einzigen Satz verdichtet kann das so lauten: „Das ist ein Pflug wie eine Kanone, oder eine Kanone, die wie ein Pflug aussieht.“<sup>21</sup>



connotation. Farocki's analyses start on this level and attempt to take up the multitude of implied references that are recognizable in the way images are recorded, in certain forms, and above all, in the connection between images. The investigation progresses from this junction, continuing the process of thought. Concentrated in one sentence, it might sound like this: "This is a plow that is like a canon, or a canon that looks like a plow."<sup>22</sup> The formal similarity between two images, between tools of work and tools of war, here in *AS YOU SEE* (1986), is the starting point for tracing what is warlike in the civil and what is civil in the warlike. This process of comparison mistrusts all apparent objectivity, (which is forced to say: a plow is a plow, a canon is a canon) and scrutinizes the images for what is hidden behind the things represented.

Starting with its title, *AS YOU SEE* mirrors the oscillation between the apparent evidence in the images and the complex mechanisms that structure the way they are perceived. Farocki's analysis of the images starts with a fundamental mistrust: "You have to mistrust pictures just as much as you mistrust words. [...] There is no literature or linguistic criticism without an author who criticizes the existing language. It's the same with films. You don't have to search for new, never-before-seen images, but you have to take the images at hand and work on them in such a way that they become new. There are various ways to do this. My way is to look for submerged meaning, clearing away the detritus on the images."<sup>23</sup> The filmmaker's work becomes the archaeological investigation of images.<sup>24</sup>

## Image / Text

Text and image follow different medial logic and are read and interpreted in different ways. However, both media ask the basic question regarding possible connections: how do you get from one sentence to the other, from one image to the next? How do you weave your thoughts? In *AS YOU SEE*, Harun Farocki made a connection between the loom and the first computers. The shuttle, steered by punch cards, shoots through the threads and creates a pattern. By means of the holes in the punch card, the first computer differentiates between "on" and "off," between 0 and 1. The loom's punch card is thus the hardware for the first digital medium.<sup>25</sup> In addition, loom and computer are

Die formale Ähnlichkeit zwischen zwei Bildern, zwischen Arbeits- und Kriegsgerät, bildet hier, in WIE MAN SIEHT von 1986, den Ausgangspunkt, um dem Kriegerischen im Zivilen und dem Zivilen im Kriegerischen nachzuspüren. Dieses vergleichende Verfahren mißtraut allem scheinbar Objektiven (das sagen müßte: ein Pflug ist ein Pflug; eine Kanone ist eine Kanone) und klopft die Bilder auf verborgene, über das Abgebildete hinausweisende Bezüge ab.

WIE MAN SIEHT spiegelt bereits in seinem Titel das Oszillieren der Bildwahrnehmung zwischen vordergründiger Evidenz und den komplexen Mechanismen, die jede Bildlektüre strukturieren. Farockis Analyse der Bilder geht daher von einem grundsätzlichen Mißtrauen aus: „Man muß gegen Bilder ebenso mißtrauisch sein wie gegen die Wörter. [...] Es gibt keine Literatur oder Sprachkritik, ohne daß der Autor der vorhandenen Sprache gegenüber kritisch ist. Ebenso verhält es sich mit Filmen. Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen, aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, daß sie neu werden. Da gibt es verschiedene Wege. Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen.“<sup>22</sup> Die Arbeit des Filmemachers wird zur archäologischen Untersuchung von Bildern.<sup>23</sup>

## Bild / Text

Text und Bild folgen unterschiedlichen medialen Logiken und werden unterschiedlich gelesen. Gemeinsam ist beiden Medien, daß sie jeweils die grundsätzliche Frage möglicher Verknüpfungen stellen: Wie kommt man von einem Satz zum anderen, wie von einem Bild zum nächsten? Wie verwebt man seine Gedanken? Harun Farocki hat den Webstuhl im oben genannten Film WIE MAN SIEHT mit den ersten Computern zusammengebracht: Durch Lochkarten gesteuert schießt das Webschiff durch die Fäden und erzeugt ein Muster – durch die Aussparungen einer Lochkarte unterscheiden auch die ersten Rechner zwischen ‚an‘ und ‚aus‘, zwischen 0 und 1. Die Lochkarte des Webstuhls bildet daher die Hardware des ersten digitalen Mediums.<sup>24</sup> Darüber hinaus gleichen sich Webstuhl und Computer aber auch darin, daß sie *Bilder* entstehen lassen, als Textur oder auf dem Bildschirm. „Das [...] ist die

also similar because they create images, either as texture or on the screen. "The birth of the computer from the process of weaving [occurs in] the moment that an image must be woven. The loom breaks down an image into dots and puts them, line by line, into rows, in the same way that a television image is conveyed."<sup>26</sup> The formula of "line by line" closely connects the three different media: the woven material, the technical image, and the written text. What is built line by line can and wants to be read, decoded, and interpreted. This is where film and literature, image and book meet.

So, on the one hand, text and image rely upon interpretation, yet on the other hand, they interpret each other, too. It is therefore not surprising that texts continue to appear in Farocki's films, as quotations spoken off-camera (e.g. *STILL LIFE*), as books lying on the editing table in front of him, themselves containing images (*THE HANDS AND THEIR MEANING*). The different phases of filming, from beginning the research, to the arrangement and editing of the material, to the projected film, do not follow so much a concrete script as they do a process similar to quotation, the association of readings. "I film my library."<sup>27</sup> The long preparation for the film *BETWEEN TWO WARS*<sup>28</sup> starts with a thesis by the economist Alfred Sohn-Rethel; books by Günther Anders, Hannah Arendt, and others form the theoretical background for *AS YOU SEE*. Farocki makes these correlations during the credits of the latter film, when he gives us a kind of visual bibliography, filming the covers of the books used.

## On the Selection of Texts

Apart from producing numerous films – the filmography lists over eighty films of varying lengths – Harun Farocki has always written. One of his first texts was a review of Roland Barthes's book *Mythologies*, published shortly after its translation into German in 1964. Since the early seventies numerous articles, interviews, and reviews have appeared, mostly in *Filmkritik*. After the magazine had to cease publication in 1984, the regularity of his publications decreased at first, until five years later, the *taz*, a daily paper, began publishing a monthly column by the filmmaker. Since the late nineties, Farocki's texts can often be found in *Jungle World*. Catalogue texts, essays in books, and published scripts add to his extensive body of work.<sup>29</sup>

Geburt der Rechenmaschine aus der Weberei in dem Augenblick, in dem ein Bild gewebt werden soll. Der Webstuhl zerlegt ein Bild in Punkte und reiht diese Zeile für Zeile auf, ebenso wie ein Fernsehbild übermittelt wird.“<sup>25</sup> Die Formel „Zeile für Zeile“ bindet die drei unterschiedlichen Bereiche eng zusammen: den gewebten Stoff, das technische Bild und den geschriebenen Text. Was sich Zeile für Zeile aufbaut, das kann und will gelesen, entziffert und interpretiert werden. Hierin treffen sich Film und Literatur, Bild und Buch.

Text und Bild sind also einerseits auf Interpretation angewiesen, interpretieren sich andererseits jedoch auch gegenseitig. Es ist daher nicht überraschend, daß in Farockis Filmen immer wieder Texte auftauchen: in Form von Zitaten, die aus dem Off gesprochen werden (z.B. *STILLEBEN*), als Bücher, die am Schneidetisch vor ihm liegen und die ihrerseits wieder Bilder enthalten (*DER AUSDRUCK DER HÄNDE*). Die verschiedenen Phasen des Filmens von den Anfängen der Recherche über das Arrangement und die Montage des Materials bis hin zum projizierten Film folgen weniger einem festen Drehbuch als vielmehr der zitathaften Kopplung von Gelesenem. „Ich verfilme meine Bibliothek“.<sup>26</sup> Die lange Vorbereitung des Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*<sup>27</sup> nimmt ihren Ausgang in einer These des Ökonomen Alfred Sohn-Rethel; Bücher von Günther Anders und Hannah Arendt bilden neben anderen Texten den theoretischen Hintergrund von *WIE MAN SIEHT*. Farocki setzt diese Zusammenhänge ins Bild, wenn er im Abspann des letztgenannten Films als Appendix eine Art visuelle Bibliographie liefert und die Umschläge der verwendeten Bücher abfilmt.

### Zur Textauswahl

Neben seiner umfangreichen Filmproduktion – die Filmographie verzeichnet über achtzig Filme unterschiedlichster Länge – hat Harun Farocki immer auch geschrieben. Eine Rezension zu Roland Barthes' Buch *Mythen des Alltags* kurz nach dessen Übersetzung ins Deutsche 1964 ist einer seiner ersten publizierten Texte; seit den frühen siebziger Jahren folgen dann zahlreiche Artikel, Interviews und Rezensionen, vor allem in der *Filmkritik*. Nachdem die Zeitschrift ihr Erscheinen 1984 einstellen muß, verliert sich diese Regelmäßigkeit zunächst, bis die *taz* fünf Jahre später eine monat-

In selecting the texts, one of the goals was to cover a great deal of ground, both chronologically and systematically speaking. So there are texts spanning almost twenty-five years, representing different genres and various approaches. In the first text, "A Cigarette End" (1977), Farocki connects expressly subjective observations of current movies with diary-like reflections upon Switzerland and allusions to his work with the Basel Theater. The background for the text, which is almost completely omitted, is the staging of two of Heiner Müller's plays – *The Battle* and *Tractor*, – which Hanns Zischler and Farocki presented onstage in Basel in November 1976. In several short analyses and an extensive reading of Alain Corneau's film *POLICE PYTHON 357*, the text is primarily about how, after a visit to the movies, the image of a film is reassembled, pieced together from individual observations. Here, film analysis appears to be both reconstruction and construction; it starts with the smallest units of individual images and impressions, and carefully makes its conjectures out of the material itself. When discussing the film, the doubt about how a certain scene should be understood is articulated. A consistent plot, normally retold in ordinary film criticism, is irrelevant here; at the outside, it is delivered later, in pieces.

One of the main intents of this book is to make at least some of Farocki's numerous texts available once again. This means highlighting, for the first time, Farocki's body of texts in compact form.<sup>30</sup> It represents another medium that is difficult to separate from his constant work in film, television, and radio as well as his video installations in museums, galleries, or at documenta X. Farocki's films, too, are hardly conceivable without texts. The relationships that he shapes – from the intersection to the knot, to the computer via the loom – do indeed start with images, but they also follow linguistic rules of association, are guided by ambiguities and analogies, and make verbal and visual correlations, thus creating filmic texts. There are few filmmakers who so closely league images perceived and texts read. In a text such as "Dog from the Freeway," there are excerpts from Carl Schmitt's *Theorie des Partisanen* next to newspaper photos from the Vietnam War, and both are read and related to each other with the same emphasis. The development of a clear thesis is thus less important than the mutual commentary of text and image. Here, the work with images is always work with texts and itself results in the production of images as well as texts.

liche Kolumne des Filmemachers druckt. Seit den späten neunziger Jahren finden sich Texte Farockis häufiger in der *Jungle World*. Katalogtexte, Aufsätze in Büchern und veröffentlichte Drehbücher kommen zum umfangreichen Textkorpus noch hinzu.<sup>28</sup>

Ein Ziel bei der Auswahl der Texte war, sowohl in zeitlicher als auch in systematischer Hinsicht breit zu streuen; es finden sich daher Texte aus einem Zeitraum von fast fünfundzwanzig Jahren, die neben unterschiedlichen Herangehensweisen auch verschiedene Textsorten präsentieren. Im ersten Text, Ein „Zigarettenende...“ von 1977, verbindet Farocki bewußt subjektive Beobachtungen aktueller Kinofilme mit tagebuchartigen Reflexionen über die Schweiz und Andeutungen auf seine Arbeit am Basler Theater. Den fast vollständig ausgesparten Hintergrund dieses Textes bildet die Inszenierung von zwei Theaterstücken Heiner Müllers – *Die Schlacht* und *Traktor* –, die Farocki gemeinsam mit Hanns Zischler im November 1976 in Basel auf die Bühne brachte. In erster Linie jedoch führt der Text in einigen kurzen Analysen und einer ausführlichen Lektüre von Alain Corneaus Film *POLICE PYTHON 357* vor, wie sich das Bild eines Films nach dem Kinobesuch bruchstückhaft und aus vereinzelten Beobachtungen wieder zusammensetzt. Filmanalyse erscheint hier als Rekonstruktion und Konstruktion zugleich, geht von kleinsten Einheiten, einzelnen Bildern und Eindrücken aus, und entwirft ihre Vermutungen tastend aus dem Material heraus. In der Unterhaltung über den Film werden auch die Zweifel darüber artikuliert, wie eine bestimmte Szene aufzufassen sei. Ein konsistenter Plot, auf dessen Nacherzählung die gängige Filmkritik setzen würde, spielt hier keine Rolle und wird allenfalls in Teilen nachgeliefert.

Zumindest einige der zahlreichen Texte Farockis wieder zugänglich zu machen, stellt ein Hauptanliegen dieses Buchs dar. Dies bedeutet, zum ersten Mal in gebündelter Form auf Farockis Textproduktion<sup>29</sup> hinzuweisen, die neben der kontinuierlichen Arbeit für Film, Fernsehen und Hörfunk sowie den Video-Installationen in Museen, Galerien oder auf der Documenta X ein weiteres Feld bildet, das von seiner übrigen Arbeit kaum zu trennen ist. Auch Farockis Filme wären ohne Texte schwer denkbar. Die Bezüge, die er herstellt – von der Wegkreuzung zum Knoten und weiter über den Webstuhl zum Computer –, gehen zwar immer von Bildern aus, sie folgen aber ebenso sprachlichen Verknüpfungsregeln,

Correspondingly, in the mid-seventies, Harun Farocki described his work as a composite system. "In my work, I try to make a composite according to the model of the steel industry, where every waste product flows back into the production process and hardly any energy is lost. I finance the basic research with a radio show; books studied during the research period are dealt with in shows on books, and some of what I observe while doing this work appears in television shows. When the combination is successful, I can do more than usual: go to a factory archive for a report on history books and see a furnace – but that's still less than is necessary."<sup>31</sup> However, this combination of various branches of work was not voluntary, but a kind of self-defense, in order to stay afloat financially. For readers and viewers, though, the effect is that Farocki's films are astonishingly closely interwoven with his radio shows and texts. Many of the texts published here can be read as direct commentaries on his films. They summarize the results of research done while preparing for a project ("American Framing" / SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN), describe constellations that are seen much later on screen, ("What an Editing Room Is" / INTERFACE), or precisely reinterpret his own films ("Substandard" / VIDEOGRAMS OF A REVOLUTION).

However, to limit the selection of texts to Farocki's comments on his own films would be to miss the point of the texts as well as the films. A glance at the magazine *Filmkritik* (which was greatly influenced by Farocki in his role as editor) makes it clear that his work is also a constant exploration of other films. In countless reviews, he discusses classic and contemporary films; he conducts numerous interviews, not just with filmmakers,<sup>32</sup> and polemically comments upon the film and television business.<sup>33</sup> The goal of the film essays, as presented in *Filmkritik*, is to talk about film without falling into the redundancy of merely reproducing content. How this or that type of staging is created – how, for example, Robert Bresson composes his images ("Bresson: a Stylist"), which rules of grammar individual sequences obey – these questions are not answered in a description of the content of the film. The texts "Shot/Countershot" and "What an Editing Room Is" do not only describe the shooting and editing phases of filmmaking. At the same time, Farocki analyses the grammar of shot and countershot to criticize one of the most conventional of cinematic narrative patterns, and examines the editing desk as one of the technical requirements

steuern sich über Mehrdeutigkeiten und Analogien, assoziieren verbal wie visuell und setzen sich auf diese Weise zu filmischen Texten zusammen. Bei wenigen anderen Filmemachern läßt sich eine derartige Engführung von Gesehenem und Gelesenem feststellen: In einem Text wie „Hund von der Autobahn“ finden sich Teile aus Carl Schmitts *Theorie des Partisanen* neben Zeitungsfotos der Vietnamkriegsberichterstattung, und beides wird mit dem gleichen Nachdruck gelesen und aufeinander bezogen. Die Entwicklung einer eindeutigen These steht dabei weniger im Vordergrund als die wechselseitige Kommentierung von Text und Bild. Arbeit mit Bildern ist hier immer zugleich Arbeit mit Texten und hat ihrerseits die Produktion sowohl von Bildern als auch von Texten zur Folge.

In diesem Sinne hat Harun Farocki seine Arbeit Mitte der siebziger Jahre als Verbundsystem beschrieben: „Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorenght, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher behandle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen. Wenn mir der Verbund gelingt, kann ich mehr tun als üblich: für eine Sendung über Geschichtsbücher in ein Werksarchiv fahren und einen Hochofen besichtigen; aber weniger noch als nötig.“<sup>30</sup> Zwar kam es zu dieser Verschaltung unterschiedlicher Arbeitsbereiche nicht freiwillig, sondern in einer Art Nötwehr-Reaktion, um sich finanziell über Wasser zu halten. Für den Leser und Zuschauer hat dies jedoch zur Folge, daß sich Farockis Filme mit den Hörfunkbeiträgen und Texten erstaunlich eng vernetzen. Viele der hier vorgestellten Texte sind als direkte Kommentare zu seinen Filmen zu lesen. Sie fassen in der Vorbereitungsphase eines Projektes Rechercheergebnisse zusammen („Amerikanische Einstellung“ – DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN), beschreiben Konstellationen, die erst viel später auf die Leinwand finden („Was ein Schneiderraum ist“ – SCHNITTSTELLE), oder unterziehen die eigenen Filme einer genauen Relektüre („Substandard“ – VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION).

Sich in der Textauswahl für diesen Band auf Farockis Anmerkungen zu eigenen Filmen zu beschränken, ginge jedoch sowohl an den



for making a film. Reprinting such texts – especially nowadays – can trigger discussions about film that really differ from the ones the usual film magazines offer.

The chronological order of the texts makes clear countless constants and references – to each other as well as to things outside, to other authors and filmmakers. The texts do not present their author, Harun Farocki, as an instance of control that explains how something ought to be understood, thus delivering the key to interpretation. The author here is much more the reader of his own films and texts – someone who points out where you might do further reading and writing. With emphasis.

Volker Pantenburg, April 2001

Translation by Allison Plath-Moseley

Texten als auch an den Filmen vorbei. Denn daß sich seine Arbeit auch als Auseinandersetzung mit anderen Filmen versteht, macht ein Blick in die Hefte der *Filmkritik* deutlich, deren Profil Farocki als Redakteur mitprägte. In zahllosen Rezensionen bespricht er dort Klassiker und aktuelle Filme, führt etliche Interviews (nicht nur) mit Filmemachern<sup>31</sup> und kommentiert polemisch den Film- und Fernsehbetrieb.<sup>32</sup> Die Filmlektüren, wie sie die *Filmkritik* vorführt, verfolgen das Ziel, über Film zu sprechen, ohne in die Redundanzen eines ‚Inhaltismus‘ zu verfallen. *Wie* es zu dieser oder jener Art der Inszenierung kommt, auf welche Weise beispielsweise Robert Bresson seine Bilder komponiert („Bresson, ein Stilist“), welcher filmischen Grammatik sich einzelne Sequenzen verdanken, diese Fragen gehen in einer inhaltlichen Filmbeschreibung nicht auf. Die Texte „Schuß-Gegenschuß“ und „Was ein Schneiderraum ist“ beschreiben daher mit Dreh und Montage nicht nur zwei unterschiedlichen Phasen des Filmemachens. Zugleich kritisiert Farocki mit der Grammatik von Schuß und Gegenschuß eines der konventionalisierten filmischen Erzählmuster und nimmt den Schneidetisch als technische Voraussetzungen des Filmens in den Blick. Die Wiederveröffentlichung solcher Texte kann, heute erst recht, eine Anregung dazu sein, anders über Film zu sprechen, als es die gängigen Filmzeitschriften vorführen.

In der chronologischen Abfolge der Texte werden zahlreiche Konstanten und Bezüge deutlich – sowohl untereinander als auch nach außen hin zu anderen Autoren und Filmemachern. Ihren Autor, Harun Farocki, zeigen die Texte nicht als kontrollierende Instanz, die erklärt, wie was zu verstehen sei, und damit den Schlüssel zur Interpretation liefert. Der Autor ist hier vielmehr Leser seiner eigenen Filme und Texte, jemand, der darauf hinweist, wo weiterzulesen – und weiterzuschreiben – wäre. Mit Nachdruck.

Volker Pantenburg, April 2001

## Notes

- 1 [Through quite a few of the texts quoted in this essay are available in English, limited time and resources unfortunately prevented me from making use of many of them. Hence, most of the quotations are translated from the German. For the benefit of the interested English-speaking reader, I have noted existing English translations wherever possible. Whenever a film is available in English, the English title of the film is used. If a film is not available in English, the German title is followed by an English translation. Trans.] GEFÄNGNISBILDER (Federal Republic of Germany, 2000, dir. Harun Farocki). For further information on all of Farocki's films, see <[www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de)>.
- 2 Harun Farocki, "Controlling Observation," in this volume.
- 3 As an aside, this misreading would be impossible for an American to make, because s/he reads the date as month/day/year.
- 4 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *Negotiations*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995). Deleuze develops his thoughts based on Michel Foucault's historical exploration of the prison system. See Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1977).
- 5 Michel Foucault, "From Torture to Cellblock," *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)*, ed. Sylvère Lotringer (New York: Semiotext(e), 1996), 146-149.
- 6 Farocki developed theoretical ideas about how this kind of coupling of didactics and agitation might be shown on film in 1968/69 in five columns for the magazine *Film*.
- 7 Jean-Luc Godard, "Pravda," in *Godard / Kritiker, Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970)*, trans. Frieda Grafe (Munich: Hanser, 1971), 184-186.
- 8 Apart from WORKERS LEAVING THE FACTORY (Federal Republic of Germany, 1995, dir. Harun Farocki) the films are GEFÄNGNISBILDER (see note 1) and THE HANDS AND THEIR MEANING (Federal Republic of Germany, 1997, dir. Harun Farocki).
- 9 The original German title is DER AUSDRUCK DER HÄNDE - literally, "the expression of the hands."
- 10 Harun Farocki, "Excerpt from the Third International Flusser Lecture, KHM Cologne, December 7, 1999," *KW Magazine* (January 2001). Matthias Müller's work also involves the search for and editing of such filmic *topoi*, especially his found footage film HOME STORIES (Federal Republic of Germany, 1990) and the Hitchcock study PHOENIX TAPES (2000), made with Christoph Girardet, which is a six-chapter collection of Alfred Hitchcock's filmic expressions.
- 11 Deleuze 1995 (see note 4).
- 12 The topographical division of observing and being observed has been broken in both directions by surveillance cameras. For one thing, every delinquent can potentially be watched at home. For another, the prisoner can be watched by anyone via the Internet. The address <[www.crime.com](http://www.crime.com)> takes you to Sheriff Joe Arpaio's Live Jail Cam, broadcasting from the prison in Maricopa County,

## Anmerkungen

- 1 GEFÄNGNISBILDER, BRD 2000, Regie: Harun Farocki.
- 2 Harun Farocki: Kontrollblicke, in diesem Band.
- 3 Diese Fehllektüre ist nur dem europäischen Zuschauer möglich, der die drei Zahlen als Abfolge von Tag - Monat - Jahr liest, während in den USA der Monat vor dem Tag genannt wird.
- 4 Gilles Deleuze: Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften, in: Ders.: Unterhandlungen 1972-1990, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 254-262. Deleuze entwickelt seine Gedanken auf dem Hintergrund von Michel Foucaults historischer Untersuchung des Gefängnisystems (Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977).
- 5 Michel Foucault: Von den Martern zu den Zellen. Ein Gespräch mit Roger-Pol Droit, in: Michel Foucault: Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin, aus dem Französischen von Walter Seitter, Berlin: Merve 1976, S.48-53: 48f.
- 6 Theoretische Überlegungen dazu, wie eine derartige Kopplung von Didaktik und Agitation im Medium Film aussehen könnte, entwickelte Farocki 1968/69 in fünf Kolumnen der Zeitschrift *Film*.
- 7 Jean-Luc Godard: Pravda, in: Ders.: Godard / Kritiker, Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970). Aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, S. 184-186: 184.
- 8 Neben ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (BRD 1995, Regie: Harun Farocki) sind dies die Filme GEFÄNGNISBILDER (BRD 2000, Regie: Harun Farocki) und DER AUSDRUCK DER HÄNDE (BRD 1997, Regie: Harun Farocki).
- 9 Harun Farocki: Auszug aus 3rd International Flusser Lecture, KHM Köln 7.12.1999, in: KW Magazine 01/01. An der Suche und Montage solcher filmischer Topoi arbeitet auch Matthias Müller, vor allem in seinem Found-Footage-Film HOME STORIES (BRD 1990) und der zusammen mit Christoph Girardet entstandenen Hitchcock-Studie PHOENIX TAPES (2000), die in sechs Kapiteln eine Sammlung filmischer Ausdrücke Alfred Hitchcocks erstellt.
- 10 Deleuze: Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften, a.o.
- 11 Die topographische Aufteilung von Beobachten und Beobachtet-Werden wird durch Überwachungskameras in beiden Richtungen durchbrochen. Zum einen wird potentiell jeder Delinquent zuhause überwachbar, zum anderen kann der Gefängnisinsasse schon heute von jedem durch das Internet überwacht werden. Hinter der Adresse „www.crime.com“ verbirgt sich Sheriff Joe Arpaio's Live Jail Cam aus dem Gefängnis von Maricopa County, Phoenix, Arizona. Analog zum Zugriff auf die Kameras der üblichen Reality-TV-Shows hat der Zuschauer hier die Wahl zwischen der *Women's Holding Cell*, der *Pre-Intake Area*, der *Search Cell* und der *Holding Cell Area*. Für eine Bestandsaufnahme dessen, was zwischen Cookies, GPS und Telemedizin an Überwachung per

Phoenix, Arizona. Analogous to the use of cameras on the usual reality TV shows, the audience here can choose to view the *women's holding cell*, the *pre-intake area*, the *search cell*, or the *holding cell area*. For an inventory of surveillance tools on the Internet – from cookies to GPS to telemedicine – see Florian Rötzer, "Überwachung und Beobachtung: Die Kehrseite der Aufmerksamkeit," in *Werbung, Mode und Design*, eds. Siegfried J. Schmidt and Guido Zurstiege (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001), 57–72.

13 GEFÄNGNISBILDER (see note 1).

14 In his interview with Farocki, Rembert Hüser's line of questioning is similar: "What does essay film actually mean? Not really 'film'? 'Sophisticated' film? Isn't there a category being constructed for something that is always basically a problem in film? Why isn't *WORKERS LEAVING THE FACTORY* an essay film? Or *INEXTINGUISHABLE FIRE*? Or why aren't the shorts in *SESAME STREET* essay films? Or *FACES*, by John Cassavetes?"

Farocki: Sure, the category is quite unsuitable, just like 'documentary film,' which is also not particularly appropriate. In television, when you hear a lot of music and see landscapes – nowadays that's called an essay film, too. Lots of atmosphere and fuzzy journalism is essay. Of course, it's terrible. It's so vague, like the attempts in the fifties. At that time, Enzensberger once wrote that the term 'experiment,' taken from the natural sciences, was completely inappropriate in an artistic context. This word 'essay' has become similarly vague." See "Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser," *Jungle World* 45 (November 1, 2000).

15 *INEXTINGUISHABLE FIRE* (Federal Republic of Germany, 1969, dir. Harun Farocki).

16 In this context, see also Farocki's conversation with Vilém Flusser, in which both analyze the relationship between text and image, using the front page of the tabloid *Bild Zeitung* as an example: *SCHLAGWORTE – SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER* (The Impact of Words and Pictures: A Conversation with Vilém Flusser, Federal Republic of Germany, 1986, dir. Harun Farocki).

17 *BEFORE YOUR EYES – VIETNAM* (Federal Republic of Germany, 1980–82, dir. Harun Farocki). The film says: "You have to replace the images from Vietnam with images from here, express Vietnam here."

18 *EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER* (Federal Republic of Germany, 1993), *STILL LIFE* (Federal Republic of Germany, 1997), *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (Federal Republic of Germany, 2001), all directed by Harun Farocki.

19 Rolf Aurich and Ulrich Kriest, eds., "Werkstattgespräch mit Harun Farocki," in *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki* (Constance: UVK Medien, 1998), 325–347.

20 "Wie Gladiatoren ohne Publikum. Harun Farocki über die Macht der Bilder und seine Arbeit in US-Gefängnissen. Gespräch mit Stefan Reinecke," *Potsdamer Neueste Nachrichten*, November 26, 2000.

21 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," in *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 11–27.

22 Harun Farocki on *AS YOU SEE*, material accompanying the film, Basis-Film, 1986.

Internet denkbar ist vgl. Florian Rötzer: Überwachung und Beobachtung: Die Kehrseite der Aufmerksamkeit, in: Siegfried J. Schmidt / Guido Zurstiege (Hg.): Werbung, Mode und Design, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 57-72: 58ff.

12 GEFÄNGNISBILDER, BRD 2000, Regie: Harun Farocki.

13 In diese Richtung zielt auch Rembert Hüser's Frage im Interview mit Farocki: „Was soll Essayfilm eigentlich heißen? Nicht richtig ‚Film‘?, ‚Gehobener‘ Film? Richtet man da nicht eine Kategorie für etwas ein, das sich auf der Ebene des Films immer grundsätzlich als Problem stellt? Warum ist ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK kein Essayfilm? Oder NICHT LÖSCHBARES FEUER? Oder warum sind deine Beiträge für SESAMSTRAßE keine Essayfilme? Oder FACES von John Cassavetes?“

Farocki: Die Kategorie ist so untauglich, wie auch ‚Dokumentarfilm‘ nicht besonders tauglich ist, klar. Wenn im Fernsehen viel Musik gespielt wird, und man sieht Landschaften, dann nennt man das mittlerweile auch schon Essayfilm. Viel Stimmungsmäßiges und nicht eindeutig Journalistisches ist schon Essay. Das ist natürlich furchtbar. Das ist so vage, wie damals die Versuche in den fünfziger Jahren. Damals hat Enzensberger mal darüber geschrieben, dass der naturwissenschaftliche Begriff des Experiments überhaupt nicht taugt für den Kunstbetrieb. So ähnlich vage ist auch dieses Wort vom Essay geworden.“ (Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmmacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser, Jungle World Nr. 45/2000, 1. November 2000.)

14 NICHT LÖSCHBARES FEUER, BRD 1969, Regie: Harun Farocki.

15 In diesem Zusammenhang ist auch Farockis Gespräch mit Vilém Flusser zu sehen, in dem beide das Verhältnis von Text und Bild anhand der Titelseite einer Bild-Zeitung analysieren. (SCHLAGWORTE – SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER, BRD 1986, Regie: Harun Farocki.)

16 ETWAS WIRD SICHTBAR, BRD 1980-82, Regie: Harun Farocki. Dort heißt es: „Man muß die Bilder aus Vietnam durch Bilder von hier ersetzen, Vietnam hier ausdrücken.“

17 EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER, BRD 1993, STILLEBEN, BRD 1997, DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, BRD 2001, Regie: alle Harun Farocki.

18 Rolf Aurich / Ulrich Kriest: Werkstattgespräch mit Harun Farocki, in: Rolf Aurich / Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK Medien 1998, S. 325-347: 346f.

19 Wie Gladiatoren ohne Publikum. Harun Farocki über die Macht der Bilder und seine Arbeit in US-Gefängnissen, Gespräch mit Stefan Reinecke, Potsdamer Neueste Nachrichten, 26.11.2000.

20 Roland Barthes: Die Rhetorik des Bildes, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Französischen von Dieter Hornig, S. 11-27: 14.

21 Harun Farocki zu WIE MAN SIEHT, 1986, Begleitmaterial Basis-Film.

- 23 Harun Farocki on IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR, material accompanying the film, Basis-Film, 1988.
- 24 It can be noted here that Roland Barthes also uses a geological metaphor to describe the relationship between obvious and silent sense. "[A] layer of sense that is always created out of the previous sense, as in a geological structure; to say the opposite without giving up the contradiction: Brecht would have liked this (bipartite) dramatic dialectic." See Roland Barthes, "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills," in *Image, Music, Text* (see note 21), 52–68.
- 25 For more on the now canonical family tree, from Jacquard and Charles Babbage to Konrad Zuse, see Birgit Schneider, "Textile Processing. Punkte, Zeilen, Spalten – Vorläufer elektronischer Bildmedien," in *Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, eds. Hans Belting and Ulrich Schulze (Ostfildern: Hatje Cantz, 2000), 11–31.
- 26 Harun Farocki, "Wie man sieht," *Die Republik* 76–78 (September 9, 1986), 33–106.
- 27 In a conversation with Ulrich Kriest and Rolf Aurich, Farocki says that his filmic work was once described with these words. See Aurich and Kriest 1998 (see note 19), 343.
- 28 BETWEEN TWO WARS (Federal Republic of Germany, 1977/78, dir. Harun Farocki).
- 29 Mention should be made here of the book on Godard, written with Kaja Silverman. See Harun Farocki and Kaja Silverman, *Speaking about Godard* (New York: New York University Press, 1998).
- 30 For a bibliography (incomplete) of texts up until 1997, see Tilman Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki – Werkmonographie eines Autorenfilmers* (Berlin: b\_books, 1998), 247–252.
- 31 Harun Farocki, "Notwendige Abwechslung und Vielfalt," *Filmkritik* 8 (1975), 368f. Farocki's contributions to the TV series "Sandmännchen" (The Little Sandman) or "Sesame Street" are instances of how this combination of different branches of work functions. Their editing and the intellectual connection of images can certainly be compared to films such as AS YOU SEE OR IMAGES OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR.
- 32 For *Filmkritik*, Farocki interviewed Klaus Wyborny, Peter Weiss, Maurice Pialat, Heiner Müller, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, William Lubtchansky, Jean-Marie Straub, and others.
- 33 See for instance "Neues vom Wixer," *Filmkritik*, no. 7 (1978) and "Notwendige Abwechslung und Vielfalt," *Filmkritik*, no. 8 (1975).

- 22 Harun Farocki zu BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES, 1988, Begleitmaterial Basis-Film.
- 23 Es paßt hierzu, daß auch Roland Barthes die Beziehung zwischen entgegengesetztem (offensichtlichem) und stumpfem (zu interpretierendem) Sinn mit einer geologischen Metapher beschreibt: „eine Schichtung von Sinn, die den vorhergehenden Sinn immer bestehen läßt, wie in einer geologischen Konstruktion; das Gegenteil sagen, ohne auf das Widersprochene zu verzichten: Brecht hätte diese (zweigliedrige) dramatische Dialektik gemocht.“ (Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins, in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, a.a.O., S. 47-66: 54.
- 24 Zur mittlerweile kanonischen Ahnentafel von Jacquard über Charles Babbage hin zu Konrad Zuse vgl. Birgit Schneider: Textile Processing. Punkte, Zeilen, Spalten – Vorläufer elektronischer Bildmedien, in: Hans Belting/Ulrich Schulze (Hg.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Ostfildern: Hatje Cantz 2000, S. 11-31.
- 25 Harun Farocki: Wie man sieht, in: Die Republik 76-78, 9. September 1986, S. 33-106: 62.
- 26 In einem Gespräch mit Ulrich Kriest und Rolf Aurich berichtet Farocki, seine filmische Arbeit sei einmal mit diesen Worten beschrieben worden. Vgl. Rolf Aurich / Ulrich Kriest: Werkstattgespräch mit Harun Farocki, a.a.O, S. 343.
- 27 ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN, BRD 1978, Regie: Harun Farocki.
- 28 Hier ist auch das zusammen mit Kaja Silverman verfaßte Godard-Buch zu nennen (Harun Farocki / Kaja Silverman: Von Godard sprechen, Berlin: Vorwerk 8 1998).
- 29 Für eine (wenn auch nicht ganz vollständige) Bibliographie der Texte bis 1997 vergleiche Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki – Werkmonographie eines Autorenfilmers, Berlin: b\_books 1998, S. 247-252.
- 30 Harun Farocki: Notwendige Abwechslung und Vielfalt, in: Filmkritik 8/1975, S. 368f. Als Beispiele für die Funktionsweise dieses Arbeitsverbands können auch Farockis Beiträge für das „Sandmännchen“ oder die „Sesamstraße“ gelten, die durchaus mit Filmen wie WIE MAN SIEHT oder BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES vergleichbar sind.
- 31 Für die Filmkritik interviewte Farocki unter anderem Klaus Wyborny, Peter Weiss, Maurice Pialat, Heiner Müller, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, William Lubtchansky, Jean-Marie Straub.
- 32 Vgl. etwa die Texte: Neues vom Wixer, in: Filmkritik 7/1978 und Notwendige Abwechslung und Vielfalt, in: Filmkritik 8/1975.



## A cigarette end,

*a successful architect without a name,  
the Peugeot 403,  
the earnings of a part-time kindergarten  
teacher, Hitler's unexpected exposure,  
usable clues to a short love affair, the "Alsatian,"  
the echo of a Ping!,  
a horse I really loved, the thousandth evening  
in a clip joint, Miou-Miou,  
a batik artist has a question, sedimentation  
not accumulation*

In Basel our work was clean and indoors. We had time to go to the movies and to linger over the films afterwards. All the movie theaters in the city center could easily be reached on foot; they were spacious and had exceptionally good projection.

### ORPHEUS

This is a film which, fifteen years ago, high school girls would see with their parents after graduation. Since the arrival of rock and the rock industry, French artists and their wives are no longer idols. The delicate cuteness has gone too. There is hardly a superfluous image or word – and that about a subject without introductory trial runs. The young poet is as handsome as James Dean; when he is dead, he is carried by two bearers at his sides allowing his head to fall backward. That ecstasy of youthful death, J. D., used to hold his head just so in life, when everything around him became too dreadful. The brows and mouth of Maria Casarés's Death are painted in lines, as though in a comic book. Orphée the poet has hair and features chiseled from stone – he resembles the world wrestling champion René LaSertesse – a face which can only be achieved by someone who has spent twenty years controlling himself

# Ein Zigarettenende,

*ein Erfolgsarchitekt ohne Namen,  
der Peugeot 403,  
der Lohn einer Halbtagskindergärtnerin,  
Hitlers unerwartete Veröffentlichung,  
verwertbare Spuren einer kurzen Liebe,  
der „Elsässer“, der Nachklang eines Pling!,  
ein Pferd, das ich sehr liebte, der tausendste  
Abend im Nepp-Lokal, Miou-Miou,  
eine Batikerin hat eine Frage, Ablagerung,  
nicht Akkumulation*

In Basel gingen wir einer sauberen Arbeit in geschlossenen Räumen nach. Wir hatten Zeit, ins Kino zu gehen und den Filmen nachzuhängen. Die Kinos in der City waren alle bequem zu Fuß zu erreichen, sie waren geräumig und hatten eine außerordentlich gute Projektion.

## ORPHÉE

Vor fünfzehn Jahren war das ein Film, in den die Mädchen, die gerade das Abitur bestanden hatten, mit ihren Eltern gingen. Seit es den Rock und das Rockgeschäft gibt, sind französische Künstler und ihre Frauen kein Idol mehr. Jetzt ist auch die Niedlichkeit weg. Es gibt kaum ein Bild oder Wort zuviel, und das bei einem Sujet ohne einübende Vorläufer. Der junge Dichter ist so schön wie James Dean; als er tot ist, wird er von zwei Trägern so an der Seite angefaßt, daß sein Kopf ins Genick fällt; die Ekstase des jungen Todes, J. D. hielt den Kopf lebend so, wenn um ihn herum alles zu schlimm wurde. Der Tod Maria Casarés trägt Brauen und Mund zu einem Strich geschminkt wie im Comic. Des Dichters Orphée Haare und Gesichtszüge sind aus Stein gemeißelt (er erinnert an den Weltmeister

with hysterical attentiveness so as to be able offer himself. The tricks used in the film are quite simple: a few shots running backwards, a couple of props on the floor, and a few back projections. The meanings assigned to them are equally simple. There is nothing present which cannot be justified by virtue of its own attractiveness. This is one of the very few art films in which everything is decently justified on conventional lines and which doesn't rub its ideas in your face.

#### A CIGARETTE END

In the grass, a cigarette,  
Trodden down and done to death,  
The wind was cold, the earth was wet  
Yet hot and red still burned her breath.

Virgin white once was her frame  
Before her warmth became abused  
For greed or just to pass the time;  
Her very being she did lose.

Once more she hisses in Death's clasp,  
A wilted rest, ignored, disowned,  
Extinguished then in one last gasp  
And on the wind away is blown.

(Kurt Schwitters, c. 1930)

It is neither too much nor too little to say that much can be derived from this poem which is relevant to the feature film. 1.) It speaks of one thing and is concerned with another. 2.) When speaking of the first subject, this must be done as emphatically as if no other subject existed. 3.) If so much as one word refers to that which should be left unspoken, all the effort was for nothing. 4. Too much intentionality doesn't get you very far.

### Bad Things (1)

We were living in a furnished apartment house. It was five thirty on Saturday, and we stopped reading or listening to music and went to see a girl and watch the sport show on TV. She made donuts, and the

im Freistilringen René Lasertesse), ein Gesicht, wie es nur bekommt, wer zwanzig Jahre lang hysterisch-aufmerksam sich selbst kontrolliert, um sich anzubieten. Die Tricks in dem Film sind sehr einfach: ein paar rückwärts laufende Bilder, ein paar Kulissen auf dem Fußboden und ein paar Rückprojektionen. Die ihnen zugewiesenen Bedeutungen ebenso einfach. Es ist nichts da, was sich nicht aus der eigenen Attraktion rechtfertigt. Einer der ganz wenigen Kunstfilme, in dem alles anständig konventionell begründet ist und einem keine Einfälle in die Augen gerieben werden.

#### EIN ZIGARETTENENDE

Die Zigarette lag im Gras  
Zertreten und zu Tode wund  
Der Wind war kalt, der Boden naß  
Doch heiß ihr brennend roter Mund

Jungfräulich weiß war einst ihr Leib  
Eh' ihre Wärme man mißbraucht'  
Aus Gier oder zum Zeitvertreib;  
Und all ihr Sein in Nichts verbraucht

Noch einmal zischt im Todeskampf  
Der welke Rest, achtlos verschmät,  
Verlöscht dann still im eignen Dampf  
Und wird vom Wind hinweggeweht.

(Kurt Schwitters, ca. 1930)

Es ist nicht zu hoch oder zu tief gegriffen, von diesem Gedicht einiges abzuleiten für den Moviefilm. 1.) Von einer Sache sprechen und von etwas Zweitem handeln. 2.) Von dem Ersten muß so nachdrücklich die Rede sein, als gäbe es kein Zweites. 3.) Wenn nur ein Wort das Unausgesprochene trifft, war alles umsonst. 4.) Mit allzu viel Intentionalität kommt man nicht allzu weit.

#### Was schlimm ist (1)

Wir wohnten in einem möblierten Apartmenthaus. Es war Sonnabend, und um halb sechs hörten wir auf zu lesen und Musik zu

reception was so bad that the ball disappeared between the lines and the players were covered man-to-man by their own shadows. We had to keep on adjusting the antennas so as to at least hear the sound of the games we were missing. Gottfried Benn once wrote a poem called "Bad Things;" we challenge the readers of *Filmkritik* to send in bad things over the course of the year, everything – maybe we'll get a vast, additive poem. To be in a strange town where you lack much and go out on Saturday night to at least see the sport show, but the reception is too bad.

When I was in Berlin I used to do the round of the bars selling *Filmkritik* so as to have something practical to do. It was easiest to sell the edition on "Images of Women and the Rule of Men" with Mouchette on the cover (no. 3/76) because people thought they knew what it was about, which was a misunderstanding. Uwe Wesel, the former vice-rector and former consul of the Free University, cracked the feeble joke that, faced with a decision between living well and giving support to others, he had decided in his own favor. The TV scriptwriter and philosopher Menge expressed his refusal by biting my finger. A successful architect without a name bought a copy for his "sugar" and gave me fifty pfennigs as a tip. Aging hearts grew young again and asked, "Does Patalas still run the paper?" A woman in evening gown and stole stood at the bar. "Excuse me, would you perhaps like to buy this copy of *Filmkritik*?" "Young man, I don't see the need, I'm in the movie business myself."

## JONAS

The film is about people working in agriculture, in factories, or in the supermarket, or who have pupils. They take great interest in the ego as featured in recent novels, in current science, and in short television dramas. Their cultural affiliation sets them apart from other teachers or supermarket clerks. This ---culture can determine their lives much more than their everyday work because membership means that they are much more flexible, mobile. So as not to go overboard, you can buy an older car; for it to be inexpensive and good it has to be morally decrepit in the eyes of the mainstream while allowing the minority to discover a new beauty in its decrepitude. Throughout last year I drove a Peugeot 403 like a tank through the AudiGolfMantaBMW-quag-

hören und besuchten ein Mädchen, um die Sportschau zu sehen. Sie buk Krapfen, und Deutschland 1 war so schlecht zu empfangen, daß der Ball in den Zeilen verschwand und die Spieler von ihrem eigenen Doppelschatten hautnah gedeckt wurden. Wir mußten lange an der Antenne drehen, bis wir wenigstens den Ton der Spiele, die wir versäumten, hören konnten. Gottfried Benn schrieb ein Gedicht mit dem Titel „Was Schlimm ist“, und wir fordern die Leser der *Filmkritik* auf, im Verlauf eines Jahres mitzuteilen, was schlimm ist, alles, und kommen damit vielleicht zu einem großen Additivgedicht. In einer fremden Stadt, in der einem Vieles fehlt, am Sonnabend losgehen, um wenigstens die Sportschau zu sehen, aber der Empfang ist zu schlecht.

Um etwas Praktisches zu tun, ging ich in Berlin nachts durch die Lokale und verkaufte die *Filmkritik*. Am ehesten ging es mit dem Heft „Die Bilder der Frauen und die Herrschaft der Männer“, mit Mouchette auf der Titelseite (3/76), weil da die Leute dachten, sie wüßten worum es geht, was ein Mißverständnis ist. Der Exvicerektor (Exconsul) von der Freien Universität, Uwe Wesel, machte den schwachen Scherz, er müsse sich zwischen Wohlleben und der Unterstützung anderer entscheiden und habe sich für sich entschieden. Der Fernsehschriftsteller und -philosoph Menge biß mir zur Ablehnung in den Finger. Ein Erfolgsarchitekt ohne Namen kaufte ein Heft für seine „Mausi“ und gab mir fünfzig Pfennig Trinkgeld. Alte Herzen wurden wieder jung und fragten: macht dieser Enno Patalas noch dieses Blatt? An der Bar eine mit Abendkleid und Stola: „Entschuldigen Sie, mögen Sie dieses Heft der *Filmkritik* wohl kaufen?“ – „Wissen Sie, junger Mann, das habe ich nicht nötig, ich bin selbst in der Filmbranche.“

## JONAS

Der Film handelt von Leuten, die Landwirtschaft betreiben, in der Fabrik oder im Supermarkt arbeiten oder Schüler unterrichten. Sie haben großen Anteil am Ich der neueren Romane, der betriebenen Wissenschaft und der kleinen Fernsehspiele. Von vielen anderen Lehrern oder Supermarktkassierern unterscheidet sie die kulturelle Zugehörigkeit. Diese ---Kultur kann für sie bestimmender sein als die ausgeübte Arbeit, weil ihr anzugehören heißt, über eine größere

mire. Fifteen years earlier I had come to know the car as the kind the OAS pigs used to drive into protests by Algerians. Films in which these ---people occur are always a little embarrassing and silly -- something which is proven by at least five Godard films. Tanner rids himself of this need for silliness by including black-and-white sequences in color films, indicating dreams, imagination, or even utopia. At one point in this film, for instance, the characters imagine themselves wallowing in mud, in black-and-white. Mobility as a fact, as potentiating, and as hope is not only shown by a few people in the film moving from the city to the country, but also by the way they play around with their roles. The teacher gives remarkable Monod/Lévi-Strauss/Chardin lessons (and much better than the French do at festivals and in film magazines), and because he doesn't feel like testing his pupils in history, he invites the supermarket clerk and makes the pupils ask her questions, then grades their questions according to intelligence. The woman gives some people a discount at the checkout, and when the teacher says to her, "You've forgotten to charge for my whiskey," she answers, "Please don't lecture me about my job, I know my job." The (Trotskyite?) ex-politico works for a newspaper. The secretary asks, "Does he write?" No, he's a press corrector, he corrects the mistakes which other people make. One man is a farmer and has two farmhands; like genuine farmhands they whisper about the farmer's wife. The farmer's wife visits the immigrants' barracks in the evening. We see her in one brief, beautiful shot as she walks up and down in front of the hostel, then her friend gets off his bicycle. Nothing more is shown, she keeps her secret from the film as well. I want to explain how important such secrets are to me. The people at the sociological location concerning us have a great deal of self-hate, whether consciously or not. As a result, they create a world filled with superfluous determinations, both in life and in art. Pseudo-enlightenment has given them concepts which they can use to speak of themselves as though they were automobiles; they then go on to talk about others in the same way. "It was my first libidinally constituted female relationship ..." (it said the other day in the magazine *Frauen und Film*). In West Germany we are surrounded too much by texts and films which make use of dumb functional linkages: alienation alienates; escape becomes escapism; one should never separate the private from the political -- or if so only briefly and for reasons of method. Power lies with psycho-

Mobilität zu verfügen. Um sich nicht so ins Zeug legen zu müssen, kann man sich ein altes Auto kaufen; damit es gut und billiger sein kann, muß es moralisch verschlissen sein in den Augen der Allgemeinheit, und die Besonderheit entdeckt im Verschlissenen eine neue Schönheit. Letztes Jahr fuhr ich einen Peugeot 403 wie einen Schützenpanzer durch den AudiGolfMantaBMW-Sumpf. Fünfzehn Jahre zuvor hatte ich den 403 als das Auto kennengelernt, mit dem die OAS-Schweine in die Demonstrationen der Algerier führen. Ein Film, in dem diese ---Leute vorkommen, wird immer etwas peinlich und albern sein, was sich mit mindestens fünf Godard-Filmen belegen läßt. Der Albernheitspflicht entledigt sich Alain Tanner dadurch, daß er in den Farbfilm Schwarzweißsteile integriert hat, die Traum oder Imagination und sogar Utopie bedeuten. Zum Beispiel stellen sich die Leute im Film einmal vor, in Schwarzweiß, sie würden sich im Schlamm wälzen. Das mit der Mobilität als Tatsache, Potenz, Hoffnung kommt nicht nur darin vor, daß in dem Film einige von der Stadt auf das Land ziehen, sondern auch darin, daß sie mit ihren Rollen herumspielen. Der Lehrer hält bemerkenswerte Monod/Lévi-Strauss/Chardin-Schulstunden (besser als die Franzosen auf Festivals und in Filmzeitschriften), und weil er keine Lust hat, seine Schüler in Geschichte zu prüfen, bringt er die Kassiererin aus dem Supermarkt in die Klasse, läßt die Schüler Fragen an sie richten und bewertet die Intelligenz der Fragen. Die Kassiererin gewährt manchen Leuten an der Kasse Preisnachlaß, und als der Lehrer zu ihr sagt, Sie haben vergessen meinen Whisky zu berechnen, antwortet sie, bitte belehren Sie mich nicht über meine Arbeit, ich verstehe meine Arbeit. Der (trozkistische?) Expolittyp arbeitet bei einer Zeitung. Schreibt er, fragt die Sekretärin, nein, er ist Korrektor, er korrigiert die Fehler, die die anderen machen. Einer ist Bauer und hat zwei Knechte, wie richtige Knechte tuscheln sie über die Bauersfrau. Die Bauersfrau geht abends zu den Ausländerbaracken. In einer kurzen, schönen Einstellung sehen wir sie abends vor der Baracke auf und abgehen, und dann kommt ihr Freund auf dem Velo. Nichts weiter, sie hat ein Geheimnis auch vor dem Film. Ich will erklären, wie wichtig mir solche Geheimnisse sind. Die Leute dieses soziologischen Ortes, von dem wir handeln, haben einen großen Selbsthaß, bewußt oder nicht. Der führt nun dazu, daß sie in Leben und Kunst eine Welt voller überflüssiger Determinationen



sociology of suspicion, with dogmas of imitation and the typical. Word has already got around that there ought to be a surplus of fantasy, but it's just poured over the rest like ketchup over potatoes. It should be said, both by way of warning and as an explanation, that such typification is closely related in spirit to the social engineering intended by the ruling system. The farmer's wife has a lover in the immigrant's hostel whom nobody knows about. Maybe she's a whore, giving herself away.

## Bad Things (2)

After four weeks, I discovered I had a mailbox – it was crammed. There was a key on my bunch which up to then I had never found a use for – it fit. The letters were all for Ms. Cenzi-Hochmann who was probably the previous occupant.

The police here drive around in white Volvos. It looks as though someone had at last stuck the academic middle classes in uniform and given them guns. Whenever one group of speculators wants to build a department store, you can always find a second group of speculators shouting, "Stop destroying our historic city center!" A popular referendum is held and two Citizens' Action Committees are formed. The department store gang is led by a professor of medicine out of uniform, and the action committees' posters are styled by advertising agencies. On election day I saw a young couple enter their newly refurbished town house; their child wore a tunic *à la mode de 1910* and carried a wooden hoop! One should tear down the old houses and not build new ones. A sign in the supermarket said: Those committing a theft are obliged to pay us fifty Swiss francs for our activities.

## BARRY LYNDON

There is nothing wrong with this film. It does not seek immediate recognition for its efforts. In the course of the film the same exterior view of a castle is shown twenty-five times, in different light and different composition. The long shots adopted from art history are calm, while the jumps to the characters are completely autonomous and interruptive. The long shots represent the novelist's descriptions and comments,

entwerfen. Die Scheinaufklärung hat ihnen Begriffe geliefert, mit denen sie über sich selbst sprechen können, als wären sie Autos, und dann sprechen sie über die anderen auch so. „Es war meine erste libidinös besetzte Frauenbeziehung...“ (stand neulich in *Frauen und Film*). In der BRD ist man zuviel von Texten und Filmen umgeben, in denen die doofen Funktionszusammenhänge wirken. Die Entfremdung entfremdet, die Flucht ist Eskapismus, das Private soll man nicht vom Politischen trennen, oder wenigstens nur kurz und aus methodischen Gründen. Die Verdachtspsychosozio-logie ist an der Macht, Dogmen des Abbilds und des Typischen. Es hat sich auch schon herumgesprochen, daß es einen Überschuß an Phantasie geben muß, aber die kommt drüber wie die Soße über die Kartoffeln. Zur Warnung und als Eselsbrücke schließlich noch, daß dieser Typismus große Geistesverwandtschaft hat mit der von der Herrschaft intendierten Sozialtechnik. Die Bauersfrau hat einen Geliebten in der Ausländerbaracke, von dem keiner etwas weiß. Vielleicht ist sie eine Hure, die sich verschenkt.

## Was schlimm ist (2)

Nach vier Wochen entdeckte ich, daß ich einen eigenen Briefkasten hatte, er war gestopft voll; an meinem Schlüsselbund war ein Schlüssel, für den es bisher keine Verwendung gegeben hatte, und er paßte. Die Briefe waren alle für Frau Cenzi-Hochmann, die wohl die Vermieterin gewesen war.

Die Polizei hier fährt mit weißen Volvos herum. Das sieht aus, als hätte man endlich den akademischen Mittelstand bewaffnet und uniformiert. Wenn eine Spekulantengruppe ein Kaufhaus bauen will, wird sich eine zweite Spekulantengruppe finden, die ausruft: Schluß mit der Zerstörung unserer Altstadt. Es kommt zur Volksabstimmung, es bilden sich zwei Bürgerinitiativen. Die Kaufhausbande wird von einem Prof. Dr. med. in Zivil geleitet, die Plakate der Initiativen sind von Werbeagenturen gestyled. Am Wahltag sah ich ein Pärchen in sein renoviertes Altstadt-haus gehen, und das Kind war à la mode de 1910 mit einem Kittelchen bekleidet und trug einen Holzreifen! Man sollte die alten Häuser abreißen und keine neuen bauen. In einem Supermarkt stand: Wer einen Diebstahl begeht, hat uns fünfzig Franken für unsere Umtriebe zu entrichten.

while the protagonist's actions provide an intermission. The shot/countershot action of the protagonists is drawn out excessively, something which characterizes adaptations of novels. At the same time the number of elements in the film is reduced skillfully, imperceptibly, and continuously. The duel in which Lyndon loses his leg is a sequence consisting of a series of constantly similar shots, so that a long shot of the entire setting in which the direction changes 180 degrees has an explosive effect. In this film you can experience profoundly how funny and how narrow-minded such great narrative art is.

### We are working in theater,

there – the secret's out. We're too well off, but then even part-time kindergarten teachers make 2,400 francs here. When *cuts* are made in the tertiary sector, however, it usually hits popular culture rather than that of the elite. Studio apartments cost between 650 and 1,400 francs, but you pay eight francs for a burger and fries, just like on the *Auto-bahn*. It is not simply a case of relative prices; the higher earnings are an expression of more work, the higher prices an expression of extra-consumption. In the course of Tanner's film, the price of cigarettes increases by fifty centimes.

### POLICE PYTHON 357

On Thursday we went to the evening screening at the *Capitol*. There were only about ten people in the huge theater, and when we came out the photos and announcements had already been changed for those of the new Bronson movie. There were three of us; we went to a local bar and sat at a table with people who hadn't seen the film. R. reminded us about a long shot taken from a roof and showing Orléans at the very moment when the light began to lose its color. It had occurred just when you would have expected the action to speed up, expressing in an emotional way: so this is the city where all that must happen. To be more precise: the pathos came from the importance given by a pause in the narrative just before a highlight and was heightened by the normality of the information provided in the long shot (it did not say: this is a terrible town, an eerie place – which would have fit into the context). We were in the mood for a lesson in the analytical

## BARRY LYNDON

An diesem Film ist nichts auszusetzen. Die Anstrengungen sind nicht auf schnelle Anerkennung aus. Der Film zeigt im Verlauf 25mal die Außenansicht des gleichen Schlosses bei verschiedenem Licht und in verschiedener Komposition. Die aus der Kunstgeschichte genommenen Totalen stehen ruhig da, die Ransprünge auf die Leute darin sind gänzlich autonom und interruptiv. Die Totalen sind die Beschreibungen und Kommentare des Romanerzählers, die Protagonistenaktion ist eine Intermission dessen. Die Schuß-Gegenschuß-Aktionen der Protagonisten sind, was auch mit Romanfilm zu tun hat, exzessiv zerdehnt. Dabei erreicht der Film kunstvoll unmerklich eine immer weitergehendere Reduktion seiner Elemente. Das Duell, bei dem Lyndon sein Bein verlieren wird, besteht aus einer Folge ständig gleichbleibender Einstellungsfolgen, so daß die Raumtotale, bei der die Aufnahme-richtung um 180 Grad gewechselt hat, wie eine Explosion wirkt. An diesem Film erfährt man tief, wie belustigend und wie borniert diese große Erzählkunst ist.

### Wir arbeiten am Theater,

jetzt ist es heraus. Es geht uns zu gut, aber eine Halbtagskindergärtnerin verdient hier schon 2.400 Franken. Wenn allerdings im tertiären Sektor *gespart* wird, dann ist eher die Massenkultur dran als die der Elite. Die Einzimmerwohnungen gibt's zwischen 650 und 1.400 Franken, für Buletten mit Fritten zahlt man aber acht Franken, wie auf einer Autobahn. Es ist nicht einfach eine andere Zahlenrelation, die höheren Lohnziffern drücken Mehrarbeit und die höheren Preisziffern Extrakonsumtion aus. Im Verlauf des Tanner-Films steigen die Zigarettenpreise um fünfzig Rappen.

### POLICE PYTHON 357

Am Donnerstag gingen wir in die Abendvorstellung, in dem großen *Capitol* waren vielleicht zehn Leute, und als wir herauskamen, waren die Fotos und Steckbuchstaben schon ausgewechselt gegen die des neuen Bronson-Films. Wir waren zu Dritt und gingen in ein Lokal

geometry of emotions that evening! We considered one puzzling scene, where the inspector was driving around with a map and looking for a castle. He had a photograph of the castle, torn and stuck together again with tape, showing the girl whose murder he was investigating and a large dog. He drove from *castle to castle* and had to find the right one fast, when a message came through that a factory had been occupied, so the inspector went there. Suddenly there was a picture of the castle he had been seeking and the dog was very close to the camera. The story continued in front of the occupied factory. R said that the castle must have belonged to the factory: "He gave up his search and drove to an occupied factory, next to which was the castle even though he had not known this." We found that the shot meant rather: "On that day he saw many a house which looked like a castle through the windshield of his Peugeot 404, but never one where the dog in the photograph could have come to life." We considered that the dog, which had been given life in this shot but remained conditional, referred to the indicative death of the girl, who was no longer alive, which led straight to questions of the hardly-portrayableness of absence in a film. One of us steered the conversation to the sequence where the inspector – still in his 404 – is driving by a tree-lined square in the middle of which the girl is standing, holding a bouquet of flowers. He tries to stop, but the hooting behind him makes him drive round the whole square, and we see the girl through his car window, sometimes close and sometimes further away (because she is not at the center of the square). The great fear that she could be gone is balanced by the certainty that things must come full circle. We did not think of *FALSE MOVEMENT* (1974/75) and the two railroad trains running parallel to each other, nor of an Otto Flake novel where a woman discovers her dead lover in the parallel train. Nor did we think of Speer's memoirs, which relate an episode during the war in which Hitler is sitting in his stationary pullman when a train of freight cars full of men from the Eastern Front pulls up on the next track. Recognizing Hitler dining with his toadies, the men start to cheer him, but he almost breaks down because of this unexpected exposure and screams for the curtains to be shut. One of us, although unable to confide, said that a girl he knew had imagined a very similar situation, where she would sit in a street café and he would drive, circling around her, looking at her. We were so afraid of losing what we had seen. We were so afraid

und saßen am Tisch mit Leuten, die den Film nicht gesehen hatten. R. erinnerte an ein Bild, das von einem Dach aus eine Totale von Orléans zeigte, in dem Augenblick aufgenommen, in dem das Licht die Farbe verliert. Es war in einem Augenblick erschienen, in dem eine Beschleunigung der Handlung zu erwarten war, und es drückte pathetisch aus: das also ist die Stadt, da das alles geschehen muß. Genauer: das Pathos kam aus der Wichtigkeit, die das Innehalten beim Erzählen gerade vor einem Höhepunkt bedeutet, gesteigert von der Normalität der Information der Totale (denn sie sagte nicht: eine grauenhafte Stadt oder ein gespenstischer Ort, was im Kontext aufgegangen wäre). Wir hatten an diesem Abend Lust auf eine Lektion in analytischer Geometrie der Gefühle! Wir gingen einem rätselhaften Bild nach: da war der Kommissar mit einer Landkarte herumgefahren und suchte ein Schloß. Von diesem Schloß hatte er eine durchgerissene und mit Tesafilm zusammengeklebte Fotografie, darauf das Mädchen, deren Mord er aufzuklären hatte, und ein großer Hund. *Von einem Schloß zum anderen*, und er mußte das richtige schnell finden, da kam über die Durchsage, eine Fabrik sei besetzt worden, und der Kommissar fuhr hin. Da war plötzlich ein Bild von diesem gesuchten Schloß, und der Hund war ganz nah vor der Kamera. Es ging jetzt vor dieser besetzten Fabrik weiter. R. meinte, dieses Schloß habe zu der Fabrik gehört: „Er gab seine Suche auf und fuhr zu einer besetzten Fabrik, neben der, ohne daß er es wußte, das lang gesuchte Schloß lag.“ Wir fanden heraus, die Einstellung bedeute eher „an diesem Tag sah er durch die Vorderscheibe seines Peugeot 404 so manches schloßähnliche Haus, aber nie kam er an eines, vor dem der fotografierte Hund hätte lebendig werden können.“ Wir bedachten, daß der in dieser Einstellung lebendig gewordene, aber nur konditionale Hund auf den indikativen Tod des nicht mehr lebenden Mädchens verwies, und das führt geradewegs zu den Fragen von der Kaumdarstellbarkeit des Abwesenden im Film. Einer von uns brachte das Gespräch auf die Sequenz, da der Kommissar wieder mit seinem 404 an einem mit Bäumen bestandenen Platz vorbeikommt, in dessen Mitte das Mädchen steht mit einem Blumenstrauß. Er will halten, als es hinter ihm hupt, und er fährt weiter, ganz um den Platz herum, wobei wir sie von seinem Autofenster aus sehen, ferner und wieder näher (weil sie azentrisch auf dem Platz steht). Soviel Angst, sie könnte verschwunden sein,

of having to remember what we had seen. We learned how to take in a film without a second glance; what other than the action makes a film, what weather, which lenses, where it is cut – although this is merely another form of perception and does not lead to usable insights. Now, however, we had to divide the one from the other and draw up a synopsis, so as to be able to refer to details in the footnotes:

*Yves Montand was a police inspector in Orléans. He solved crimes on his own and on the edge of cop-legality. (2) He was alone and got to know a girl (3) who lived a life neither he nor we could imagine. She evidently had a lover, the police superintendent. He was not alone, but married to the paralyzed and moving Simone Signoret. (4) When the girl wanted to leave him, the superintendent killed her. He had been in her apartment the night before the murder and because theirs had been a love affair hanging in mid-air, it would be too suspicious to reveal at this point that he had known her. Even free and brief affairs leave enough clues for the police, and without being aware of the fact, the inspector found himself investigating his own boss (6) which meant that he had to continually avoid meeting witnesses. This made him suspicious as well, and he admitted to his boss that he had known the girl and had brought suspicion on himself; he asked for three days reprieve because he had found a photograph which might lead to the true killer. The photo showed the girl, a dog, and in the background the superintendent's country house. The superintendent burned the photo and pulled his gun, but was shot dead by the inspector, who was in better shape and more unhappily in love. Once again there was nobody around who knew about the inspector's connection with the girl and he sidestepped meeting the next witness by burning his own face with acid and pretending this had been the result of an underworld attack. By the time he was sitting opposite the witnesses, his face covered in bandages, so much time had passed that the witnesses had started to forget. The composite picture based on their statements just possibly resembled Yves Montand, as was noticed by deputy inspector Matthieu Carrière. (1) He trailed the inspector and observed him drive to the banks of the Loire with the dead superintendent's paralyzed wife, who could no longer bear feeling consumed by it all – dusk was falling in Orléans, the city where it would all have to happen. She asked him to fire the pistol she was pointing at herself, and he did so. (5) The police had mean-*

aufgehoben in der Gewißheit, daß der Kreis sich schließen muß. Wir dachten nicht an FALSCHER BEWEGUNG und das parallele Fahren von zwei Eisenbahnen dort. Und nicht an einen Otto Flake-Roman, wo eine Frau ihren toten Geliebten im parallel fahrenden Zug entdeckt, und nicht an die Memoiren von Speer, der erzählt, daß Hitler mitten im Krieg in seinem Salonwagen sitzt, der steht, und da kommt auf dem Parallelgleis ein Zug mit Güterwagen voll von Ostfrontlern zum Halten. Sie erkennen Hitler mit seinen Schranzen an der Tafel und wollen ihm zujubeln, aber er bricht wegen dieser unerwarteten Veröffentlichung beinahe zusammen und schreit, man soll die Vorhänge schließen. Einer erzählte, ohne sich mitteilen zu können, ein Mädchen hätte sich eine ganz ähnliche Situation ausgedacht, in der sie im Straßencafé saß und er sie mit dem Blick aus dem Auto umrundete. Wir hatten solche Angst zu verlieren, was wir gesehen hatten. Wir hatten solche Angst, behalten zu müssen, was wir gesehen hatten. Wir haben gelernt, ohne zweiten Blick aufnehmen zu können, woraus ein Film gemacht ist, welches Wetter, welche Objektive, wo geschnitten wird, und zwar neben dem was los ist, was übrigens nur eine andere Form der Wahrnehmung ist und zu keinen verwertbaren Erkenntnissen führt. Jetzt aber mußten wir das eine und das andere voneinander trennen, einen Übersichtstext dieses Films herstellen, um uns in Fußnoten auf die Einzelheiten beziehen zu können:

*Yves Montand war Polizist in Orléans, sagen wir Kommissar. Er löste Fälle auf eigene Faust und am Rande der Bullenlegalität (2). Er war allein und lernte ein Mädchen kennen (3), die ein Leben führte, von dem er und wir uns kein Bild machen konnten. Offensichtlich hatte sie einen Liebhaber, das war der Polizeichef. Er war nicht allein, sondern verheiratet mit der gelähmten und anrührenden Simone Signoret (4). Der Polizeichef brachte das Mädchen um, als sie sich von ihm trennen wollte. Er war in der Nacht vor dem Mord in der Wohnung des Mädchens gewesen, und weil es eine Liebe gewesen war, die in einem freien Raum schwebte, wäre es jetzt verdächtig geworden zu entdecken, daß er sie gekannt hatte. Auch eine freie und kurze Liebe hinterläßt genug Spuren für die Polizei, und der Kommissar, der, ohne es zu wissen, gegen seinen Chef ermittelte (6), mußte dauernd irgendwelchen Zeugen aus dem Weg gehen. Das machte ihn aber auch verdächtig, und er gab gegenüber seinem Chef zu, das Mädchen gekannt und sich verdächtig gemacht zu*



while succeeded in surrounding two armed gangsters in a supermarket; the inspector threw himself in-between and killed them. The deputy inspector, who had understood everything, gave the inspector back the evidence which could have been dangerous for him, as much as to say that he wouldn't investigate the case any further. Thus the story ended – or what could possibly endanger him now, now that it had all happened as it had.

(1) At last someone has told Carrière not to transfigure his face by making his eyes melt, something always meant to signify decadence or morbidity. Even Montand forsakes his animating wrinkles near the base of his nose, which you need when you sing chansons. The film attempts to find expressions in the faces instead of forcing them, and in the same way it succeeds in transforming the original locations into pictures using nothing but the right camera position.

(2) A few other cases are shown on the sidelines of the murder case telling you a lot about the state of the police force. At the beginning, the inspector captures two church robbers whom he has long been tailing. Once when he is going through the city, an automobile rolls backwards a little; inside is a girl whose face has been burned by acid. Montand is enraged and seeks out the "Alsatian", the girl's pimp and at the same time a police stool pigeon. The "Alsatian" swears not to have done it, and his gorillas knock down the inspector. The inspector in turn shoots up the "Alsatian's" car, you can see the sparks in the radiator very well. It turns out later to have been one of the girl's customers, and the "Alsatian" does not bring charges. The police superintendent creases his forehead. The burned girl will give the inspector the idea later of burning himself with acid, thus pointing suspicions towards the underworld. He doesn't act so passionately otherwise, and even this passion will come to look calculated. He executes. We see him casting a bullet, cleaning his weapon, and practicing at the shooting range, next to him is a *flic* with a stopwatch. He is a precision mechanic. In accordance with the conventions of detective films this coldness indicates his lost passion.

(3) How the inspector gets to know the girl: At the beginning of the film he discovers and overcomes two church robbers. A girl follows him taking photographs. Driving through the city later in the film, he passes a window display with his picture as part of the decoration, taken inside the church. The girl dressing the window comes outside

haben, bat aber um drei Tage Aufschub, denn er hätte ein Foto gefunden, das zu dem wirklichen Mörder führen könnte. Das Foto zeigte das Mädchen, einen Hund und im Hintergrund das Landhaus des Polizeichefs, der Chef verbrannte das Foto und zog die Pistole, wurde aber von dem besser trainierten und unglücklicher liebenden Kommissar erschossen. Jetzt wußte wieder niemand von dem Mädchen und dem Kommissar, und der entzog sich einer nächsten Zeugengegenüberstellung, indem er sein Gesicht mit Säure verbrannte und das hinstellte wie ein Säureattentat aus der Unterwelt. Bis er mit Mullfetzen auf dem Gesicht den Zeugen gegenüber saß, war schon soviel Zeit vergangen, daß die Zeugen zu vergessen begannen. Das Phantombild, das nach ihren Angaben gefertigt wurde, hatte eine eventuelle Ähnlichkeit mit Yves Montand, und das fiel dem Unterkommissar Matthieu Carrière auf (1). Er beschattete den Kommissar und sah zu, wie die gelähmte Frau des toten Polizeichefs, die die Verzehrung nicht mehr ertrug, mit dem Kommissar zum Tatort an der Loire fuhr – es wurde Abend in Orléans, in dieser Stadt mußte es geschehen. Sie bat ihn, den Revolver, den sie auf sich richtete, abzudrücken, und er tat es (5). In der Zwischenzeit war es der Polizei gelungen, zwei bewaffnete Gangster an einem Supermarkt zu umzingeln, und der Kommissar stürzte sich dazwischen und erlegte sie. Der Unterkommissar, der alles verstanden hatte, gab dem Kommissar jetzt das Indiz, das diesem hätte gefährlich werden können, zurück, was zeigte, er werde diesen Fall nicht weiter verfolgen. So endete diese Geschichte, oder was sollte ihm jetzt noch gefährlich werden, nachdem alles so geschehen war.

(1) Hier hat endlich einmal jemand dem Carrière verboten, sein Gesicht zu verklären, indem er die Augen verschwimmen läßt, was immer ‚dekadent‘ oder ‚morbide‘ heißen soll. Auch Montand unterläßt hier seine animierenden Falten an der Nasenwurzel, die man beim Chanson-Singen braucht. Der Film versucht in den Gesichtern die Ausdrücke zu finden, statt sie hineinzutreiben, so wie es gelingt, die Originalschauplätze in richtige Bilder zu verwandeln mit nichts weiter als dem richtigen Kamerastandpunkt.

(2) Es kommen am Rande dieses Mordfalles noch ein paar andere Fälle vor, aus denen sich auf den Zustand der Polizei schließen läßt. Bei der Eröffnung stellt der Kommissar zwei Kirchenräuber auf frischer Tat, die er lange zuvor beschattet hat. Einmal kommt er durch die Stadt, und da rollt ein Kleinwagen ein Stück zurück,

– without any shoes? She offers to give him the photos and the negatives when the last train departs for Paris the next day. He is at the station the following evening, just as the train is leaving and receives the pictures. After a short drive he drops her off, then secretly follows her on foot. She notices, however, and challenges him. An idiotic meeting. She has an alarm clock in her bag which rings now and then. Once she is dead we learn from her police file that her life has been full of changes of location, arson, and prostitution. We never do find out why she had an alarm clock in her bag which rang at different times. Each time a phone or a doorbell rings it is startling. She needed a chaotic mystery surrounding her. She acted out her death as well.

(4) Having killed the girl, the police superintendent returns home. He immediately tells his wife about it. She wants to stand up, but cannot. It is as if she were paralyzed. We only discover that she really is paralyzed when she tries to stand up because her husband has killed his mistress and she can't stand up, because it is as if she were paralyzed.

(5) That is the method this film uses. When someone comes home from his mistress and can be expected to tell his wife a different story, she surprises us by asking him whether his mistress is well. When the deputy inspector watches the inspector help the superintendent's wife commit suicide, we are next shown an empty phone booth with a car screeching to a halt in front of it. The booth is filmed as though it were inviting the story of what has just happened to be told, and the deputy inspector does phone the new police chief. He apologizes profusely to his superintendent's wife and is told that the boss has been called out to a major alert. He cannot tell the story the phone booth invited him to tell, the new story is obliterating the meaning of the old one. Or, when the paralyzed wife of the dead superintendent drives to see the inspector, one might expect her to be seeking to avenge her husband's death. (The pathos of the long shot of Orléans contributes to this.)

Someone said, "She has been driven by her chauffeur in a big Mercedes and has sent him on an errand to the pharmacist; with much effort she then slides over to the driver's seat and drives off. In doing so she cuts off a yellow Simca 1000 which passes her by way of revenge. She waits in front of Montand's house, and when he arrives, they

darin ist ein Mädchen, deren Gesicht mit Säure verbrannt ist. Montand ist außer sich und sucht den „Elsässer“ auf, der der Zuhälter dieses Mädchens ist, außerdem Polizeispitzel. Der beteuert, es nicht getan zu haben, seine Gorillas schlagen den Kommissar nieder, und der Kommissar schießt dem „Elsässer“ das Auto zusammen, wobei man den Zündfunken im Kühler gut sehen kann. Es stellt sich später heraus, daß es ein Kunde des Mädchens war, und der „Elsässer“ verzichtet auf eine Anzeige. Der Polizeichef runzelt die Stirn. Das verbrannte Mädchen wird dem Kommissar die Idee geben, sich später selbst mit Säure zu verbrennen und damit den Verdacht auf die Unterwelt fallen zu lassen. Sonst handelt er nicht so leidenschaftlich, und diese Leidenschaft wird noch wie Kalkül aussehen. Er exekutiert. Wir sehen ihn eine Kugel gießen und Waffen reinigen und auf dem Schießstand üben, einen Flic mit Stoppuhr neben sich. Er ist Präzisionsmechaniker. Nach der Krimikonvention verweist diese Kälte auf eine verlorengegangene Leidenschaft.

(3) Wie der Kommissar das Mädchen kennenlernt: zu Anfang des Films ertappt und überwältigt er zwei Kirchenräuber. Dabei schleicht ihm ein Mädchen nach und fotografiert ihn. Später fährt er durch die Stadt und kommt an einem Schaufenster vorbei, in dem ein Bild von ihm als Dekoration hängt, aufgenommen in der Kirche. Das Mädchen, die das Schaufenster dekoriert, kommt heraus, wobei sie keine Schuhe anhat? Sie bietet ihm an, Fotos und Negative tags darauf zurückzugeben, wenn der letzte Zug nach Paris geht. Am nächsten Abend, als der letzte Zug geht, ist er auf dem Bahnhof und bekommt die Bilder, setzt sie nach einer kurzen Autofahrt ab und verfolgt sie heimlich zu Fuß. Sie aber merkt das und stellt ihn. Ein idiotisches Zusammentreffen. Sie hat einen Wecker in der Tasche, der ab und zu klingelt. Als sie tot ist, kommt ihr Polizeidossier, und es stellt sich heraus, daß es viele Ortswechsel, Brandstiftung und Prostitution in ihrem Leben gibt. Wir erfahren nie mehr, warum sie einen Wecker in der Tasche hatte, der zu den verschiedensten Zeiten klingelte. Bei jedem Telefon- oder Türglockenton gibt es ein Erschrecken. Sie braucht ein chaotisches Geheimnis um sich. Sie hat ihren Tod auch mitgespielt.

(4) Der Polizeichef hat das Mädchen umgebracht und kommt nach Hause. Er erzählt es sofort seiner Frau. Sie will aufstehen und

drive by unspoken consent to the spot by the Loire where Montand shot his boss. There she asks for her own death."

"The film works by always letting the opposite happen to that which you have been expecting or by having the next thing erase what has been. The skill lies in the fact that the surprises are not arbitrary and the unexpected next step is better than the one which was to be expected. The new information slots into a framework of previous information which can only be seen once the whole is completed."

(6) "I'd like to relate this without drawing a conclusion, just because it's so lovely. The girl had given the inspector a watch which really belonged to the superintendent's wife; the superintendent had given it to the girl. Once the girl is dead, he gets the idea of opening it and sets about this using something like a file, but the lid is stuck. Were he to find some sort of inscription in the watch pointing to his boss's wife then maybe he would realize that there was a connection between his boss and the girl. The inspector is shown at his workbench with his back to the camera, the same workbench where he cast the bullets. We can hear when the watch is open by the PING! Inside there is only a photo of the girl and everything I've just told you has played in my head with the echo of the PING! in the background."

### On the next morning,

or perhaps five days before, I saw a pair of ladies' shoes in the hallway. They were made of crocodile leather and contained a packet of Mary Longs. The cigarettes were meant as a tip for the girl who cleaned the shoes; the packet of Mary Longs shows a picture of a girl smoking. Finding pictures like that makes going to the movies worthwhile.

### Bad Things (3)

Lying on the bed with shoes on, not hearing the traffic, the records, the approaching elevator, but listening to the alarm clock ticking – and that's when it stops.

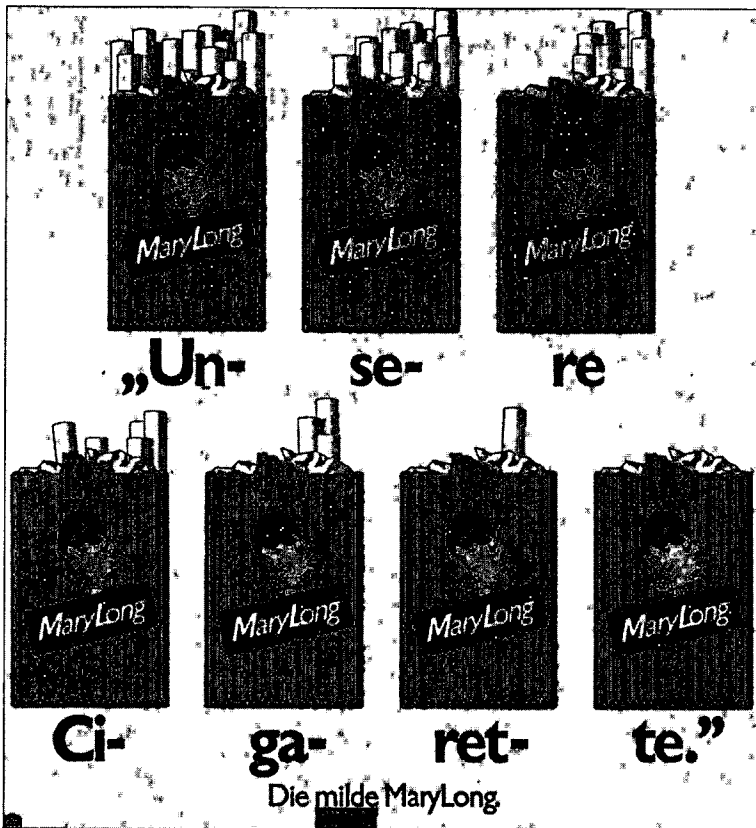
kann es nicht. Sie ist wie gelähmt. Daß sie wirklich gelähmt ist, erfahren wir erst, als sie aufstehen will, weil ihr Mann seine Geliebte umgebracht hat und sie nicht aufstehen kann, weil sie wie gelähmt ist.

(5) Das ist die Methode des Films: wenn einer nach Hause kommt von seiner Geliebten und zu erwarten steht, er würde etwas anderes erzählen, überrascht uns die Frau mit der Frage, wie es der Geliebten ginge. Wenn der Unterkommissar zusieht, wie der Kommissar der Frau des Polizeichefs beim Selbstmord hilft, sieht man als nächstes eine leere Telefonzelle und ein Auto, das davor mit quietschenden Reifen hält. Die Zelle ist so gefilmt, daß sie einlädt zu erzählen, was eben geschah, und der Unterkommissar ruft auch den neuen Polizeichef an, entschuldigt sich wortreich bei der Ehefrau und erfährt, der Chef sei bei einem Großalarm. Er wird seine Geschichte, zu der die Zelle einlud, nicht los, die neue Geschichte wird die Bedeutung der alten auslöschen. Oder als die gelähmte Frau des toten Polizeichefs zu dem Kommissar fährt – man kann erwarten, daß sie den Tod ihres Mannes rächen will. (Dazu trägt auch die Pathetik der Totale von Orléans bei.)

Einer erzählte: „Sie wird von ihrem Chauffeur mit dem dicken Mercedes ausgefahren und schickt ihn in die Apotheke, um etwas zu holen, dann rutscht sie mit viel Mühe auf die Fahrerseite und fährt los. Dabei schneidet sie einen gelben Simca 1000, der sie zur Revanche gleich überholt. Sie wartet vor Montands Haus, und als der kommt, fahren sie ohne Absprache zu der Stelle an der Loire, wo Montand den Chef erschossen hat. Dort bittet sie um ihren eigenen Tod.“

„Der Film arbeitet damit, daß als nächstes immer das Gegenteil geschieht von dem, was man erwartet, oder das Nächste das Vorherige wegwischt. Die Kunst besteht darin, daß diese Überraschungen nicht willkürlich sind und der unerwartete nächste Schritt besser ist als der zu erwartende. Die neue Information klinkt dann in einen Rahmen von Vorinformationen ein, der erst zu sehen ist, wenn sich das Ganze schließt.“

(6) „Ich will das erzählen ohne Schlußfolgerung, nur weil das so schön ist. Der Kommissar hat von dem Mädchen eine Uhr geschenkt bekommen, die eigentlich der Frau des Chefs gehörte und die der Chef dem Mädchen gegeben hatte. Er kommt, als das Mädchen tot



Tell me lassie, tell me lassie, whereabouts is your home?  
 It's in a place in Switzerland, a house of wood and stone.  
 Tell me lassie, tell me lassie, where do you keep your heart?  
 I gave that away yesterday, the pain it still does smart!  
 Tell me lassie, tell me lassie, where do you keep your mind?  
 I gave that yesterday as well, lost both at the same time!  
 The drummers drummed, the pipers piped, the soldiers flags did wave,  
 So I to the nearest piper went, and both to him I gave!  
 And if he don't want me, and if he won't have me  
 And if I am too poor  
 And if I shan't be a soldier's bride  
 I'll marry still, for sure!

ist, auf die Idee, sie zu öffnen, und er versucht es mit einem Gegenstand, ähnlich einer Feile, aber der Deckel klemmt. Wenn in der Uhr etwas wie eine Gravur wäre, die auf die Frau des Chefs hinwiese, dann würde ihm jetzt vielleicht klar werden, daß es eine Verbindung zwischen dem Chef und dem Mädchen gab. Wir sehen den Kommissar dann mit dem Rücken zur Kamera an der Werkbank, an der er auf die Kugeln gegossen hat, und daß die Uhr jetzt offen ist, erfahren wir durch ein PLING! In der Uhr ist nur ein Bild von dem Mädchen, und alles was ich eben erzählt habe, spielte sich im Nachklang dieses PLING! in meinem Kopfe ab.“

### Am nächsten Morgen,

oder fünf Tage vorher, sah ich im Flur ein Paar Damenschuhe aus Krokodilleleder mit einer Schachtel *Mary Long* darin. Die Zigaretten bedeuteten das Trinkgeld für das Mädchen, das die Schuhe putzen sollte, die Schachtel der *Mary Long* zeigt ein rauchendes Mädchen. Dafür ist das Kinogehen schon ganz nützlich, daß man solche Bilder findet.

### Was schlimm ist (3)

Mit Schuhen auf dem Bett liegen, nicht auf die Autos, die Schallplatte, den anrückenden Lift hören. Sondern zuhören, wie der Wecker tickt, und gerade da bleibt er stehen.

Saag Meiteli, saag Meiteli, wo bisch du denn dehei?  
Amene Ort im Schwiitzerland, e Huus uus Holz und Schtei.  
Saag Meiteli, saag Meiteli, wo hesch Du denn die Häärz?  
Das hau i geschter grad verschängt, i spüüre noch dr Schmäärz!  
Saag Meiteli, saag Meiteli, wo hesch du denn die Verstand?  
Dä han i geschter au verschängt, grad beides mittenand!  
S het trümmellet, s het pfiiffelet, dr soldat hets fäänli geschwängt,  
Da hani am erschte Pfiiffeler grad beides uneno gschängt!  
Und will er mi nit und wott er mit nit  
Und bin em zweeni riich  
Und wird i kei Soldatenfrau  
Hüüroote tue i glich!



I learned many enriching expressions, among them *Verzehrung*, "being consumed by something." In the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* I found a forceful denial of the claim that in a Hegelian sense Switzerland is the embodiment of the evil in the world spirit of imperialism.

The theater complex had been built sunk into a mountain and inside it resembled a ship – traversed by pipes and filled with a constant humming noise. I had to walk around a lot, and sometimes when I opened a door I saw a few minutes of theater. One time a woman was on stage singing *Oh mein Papa war eine große Kinstler* (*Oh my father was a great artist*) and I joined in the applause. Another time a fat man was rehearsing an aria while behind him a staircase was being rolled away, twenty meters wide and ten meters high. I sat down at a table in the canteen; the conversation was about a ring fashioned from a horseshoe nail. The girl wearing it said, "A few years ago I was at a stud farm in Spain, and there was a horse I really loved." I always passed by at the right moment and because the theater was a ship, in the evenings when I had to go through the foyer, the audience were slaves who had come on board to unload it. Door open, a picture, door shut.

1900

A film like a clip joint. The film's arrival had been surrounded by a broad range of pre-information just as bars with doormen surround themselves with display cases. In one window there was a preview by Mr. Schober from *Der Spiegel*. He had visited the film's location and could inform us that all the utensils from the past which were to be found in Emilia Romagna had been assembled for the film. Because innocent children might be passing, the obscene passages in his text, the ones there on purpose, had been covered with little gold stars. An extract from a WDR magazine, presented on a velvet cloth, stated that the film was a synthesis of Hollywood and Eisenstein, thus making it a historic compromise. Bernardo Bertolucci had explained, weaving in the word "dialectics," that today the masses were great guys who could take a joke. Again the pronouncement that the film had been made with unparalleled care. They had even waited for the right weather. In the window of every clip joint you might eventually

Ich lernte viele Worte, die mich bereichern konnten, darunter „Verzehrung“. In der FAZ fand ich ein heftiges Dementi der Behauptung, die Schweiz sei im Hegelschen Sinne die Verkörperung des Bösen im imperialistischen Weltgeist.

Der Theaterkomplex war in einen Berg hineinversenkt, und darinnen war es wie in einem Schiff (von Rohren durchzogen, von konstanten Tönen durchsummt). Ich mußte viel hin und herlaufen, manchmal machte ich eine Tür auf und sah ein paar Minuten Theater. Einmal sang gerade eine Frau auf der Bühne das Lied „Oh mein Papa war eine große Kinstler“, und ich mischte mich in den Applaus auf offener Szene, ein anderes Mal probte ein fetter Mann eine Arie, während hinter ihm, zwanzig Meter breit und zehn hoch, eine Treppe davonrollte. In der Kantine setzte ich mich an einen Tisch, und es kam das Gespräch auf einen Ring, der aus einem Hufeisennagel gebogen war. Das Mädchen, das ihn trug, sagte, vor ein paar Jahren war ich auf einem Gestüt in Spanien, dort gab es ein Pferd, das ich sehr liebte. Ich kam immer im richtigen Moment vorbei, und wenn ich abends durch das Foyer mußte, waren – das Theater ein Schiff – die Zuschauer Sklaven, die im Hafen an Bord kommen, um abzuladen. Tür auf, ein Bild, Tür zu.

1900

Ein Film wie ein Nepplokal. Um den Film zog sich ein breites Band von Vorinformationen, genauso wie sich die Schaukästen um ein Lokal mit Portier ziehen. In einem Fenster hing ein Vorbericht des Herrn Schober vom *Spiegel*, der an den Drehort gefahren war und uns mitteilte, für diesen Film seien die ganzen vergangenen Gebrauchsgegenstände der Emilia Romagna zusammengetragen worden. Wegen der unschuldigen Kinder, die an diesen Kästen vorbeikommen können, waren die obszönen Stellen aus seinem Text, die willentlichen, mit kleinen goldenen Sternen überklebt worden. Aus einem WDR-Magazin der Satz (vor einer Draperie aus Samt), dieser Film sei eine Synthese aus Hollywood und Eisenstein und somit ein ‚historischer Kompromiß‘. Bernardo Bertolucci führte das Wort Dialektik einflechtend aus, die Massen seien heute duftende Leute, die schon mal einen Spaß vertragen. Wieder verlautete, der Film sei mit beispielloser Sorgfalt gemacht. Sie hätten sogar auf

enter there is a picture holding out a real promise, even if you can't really believe it. In the case of 1900 this was the trailer, where a picture copied into the numbers 1900 emerged moving forward from the center and from the depths, only to be broken by another picture coming from the same point, and so on and so forth. There were no spoken words and no music, something easier to perceive than to describe. D'Annunzio, Marx, Freud, compromises – we had to go in.

But everything soon came to an abrupt end. The third cut was already wrong: a countershot with much too great a difference and too little similarity in composition and size, or vice versa – like a jump. We were as startled as a detective who finds a perfect fingerprint next to a body and prefers to ignore it for the time being. The film continued to prove itself amateurish – the product of what could be one of the most expensive hobbies in the world. When the storm should have been apocalyptic, only three trees in the foreground wobbled while the others in the background remained perfectly still. To think they had waited a year for weather that complicated! The gorgeous household utensils were no more than wooden pizza plates. Eurocommunism slapped its thighs in enjoyment during the screwing and blowjobs. Real clip joints are characterized by the fact that you had known in advance how things would turn out and also that you feel ashamed.

All of us who had seen the Tanner film fell in love with the supermarket clerk and thief, Miou-Miou. Without a special effort she takes great care in what she does. Smiling unconsciously, she rejects those things which if you consider them can only lead to total dottiness. When she wants to communicate or have something, she does so very directly. She does not have to force herself to be like that nor does she expose herself in the process, as is the fashion elsewhere – and we admire her for it. We admire her because she has no secondary education.

## THE DROWNING POOL

is based on a story by Ross Macdonald who spent thirty years practicing writing like Raymond Chandler. On every other page the hero

das richtige Wetter gewartet. Im Fenster eines jeden Nepplokals, das man schließlich betritt, gibt es ein Bild, das eine wirkliche Verheißung ist, auch wenn man es nicht glauben kann. Im Falle von 1900 war es der Trailor gewesen, wo ein in die Maske der Chiffrierung 1900 einkopiertes Bild aus dem Zentrum und der Tiefe nach vorne kam, dann von einem nächsten aus dem gleichen Punkt heranziehenden durchbrochen wurde usw., dazu kein gesprochenes Wort, nur Musik, eine Sache, die sich einmal leichter empfinden denn beschreiben läßt. D'Annunzio, Marx, Freud, Kompromisse – und wir nichts wie rein.

Aber alles war gleich zu Ende. Schon der dritte Schnitt war völlig falsch. Ein Gegenschuß von viel zu großer Differenz und zu geringer Ähnlichkeit oder, umgekehrt, in Komposition und Format, wie ein Bildsprung. Wir waren erschrocken wie ein Kommissar, der neben einer Leiche einen taufrischen Fingerabdruck findet und ihn lieber erstmal übersieht. Aber es blieb bei der Stümperei, vielleicht eines der teuersten Hobbys der Welt. Wenn es einen Weltuntergangssturm geben sollte, wackelten nur drei Bäume im Vordergrund, während hinten die Bäume schön ruhig blieben. Zu denken, sie hatten ein Jahr auf solch ein kompliziertes Wetter gewartet! Die schönen Gebrauchsgegenstände waren auch nur Pizzateller aus Holz. Wenn gefickt und geblasen wurde, schlug sich der Eurokommunismus vor Vergnügen auf die Schenkel. Zu einem richtigen Nepplokal gehört, daß man es vorher gewußt hat und daß man sich schämen muß.

Alle, die den Tanner-Film gesehen hatten, verliebten sich in Miou-Miou, die Supermarktverkäuferin und -diebin. Miou-Miou geht ohne besondere Anstrengung sehr sorgfältig mit sich um. Mit einem von ihr selbst unbemerkten Lächeln weist sie die Sachen ab, auf die einzugehen völlig verblöden muß. Was sie wirklich mitteilen oder haben will, das verlangt sie sehr direkt. Wir bewundern sie, weil sie sich dazu nicht zwingen muß und sich dabei nicht entblößt, wie es die Mode sonst ist. Wir bewundern sie, weil sie keine höhere Schule besucht hat.

encounters someone or something capable of suggesting in one and a half allusions material sufficient for an entire story – creating highly expositive situations by the meter. The film keeps pace by producing an image every ten seconds capable of introducing an entire film – images which are starting points and (totally undecoded) sum totals. I'd stand at a shop window in the rain to look at these pictures. It has new ideas too, things I had never seen before at least. Harper is trying to search a hotel room. In the darkness he bumps into a telephone and because of this a telephone at reception lights up. The person sitting there calls the absent guest's room and asks, "Are you there Mr. X?" Harper saves himself by turning on the shower. In this way, nobody can notice that his voice is different from that of Mr. X, after all we are told this by the shower hissing away. The only thing perhaps missing is a picture of the doorman, who naturally understands this scene, shaking the water from his ears as he understands. Newman gets caught anyway, and there follows the sexiest situation I ever experienced in any of Basel's theaters and cinemas. He is lying tied-up on the floor of an automobile and looks up to see the legs of a beautiful woman above him. She makes a smutty remark, and before this chaste relationship between the two of them can evaporate, he is thrown out and lands on the street. As he lies there, the music of New Orleans rises in the background. The beautiful images follow one another like the beautiful words ARDEN, BALENCIAGA, BALMAIN, CAPUCCI, CARON, COURRÈGES, DÈSSES, DIPARCO, DURER, FABERGÉ, GUERLAIN, GRÈS, HERMES, LANCÔME, LAGERFELD, LAUDER, PATOU, PIGUET, PUCCI, DE RAUCH, RABANNE, RICCI, WEIL, and WORTH in a DUTY FREE catalogue, and there is no reason to feel particularly moved or grateful, because after all, why is anything there in the first place? Walter A. says that Ross Macdonald stories are all about very good families, and in the end it always turns out that the father is screwing the granddaughter and the mother is screwing the goat.

On Saturdays I sometimes went to the flea market, where under the gargoyles of the cathedral I opened a small *Filmkritik* stall on my spread-out jacket. The batik artist from the next stall came over to ask whether I was a film critic. No, no.

## THE DROWNING POOL

Nach einer Geschichte von Ross Macdonald, der über dreißig Jahre trainiert hat, à la Raymond Chandler zu schreiben. Jede zweite Seite begegnet der Held etwas oder jemandem, was mit anderthalb Andeutungen verspricht, wiederum der Stoff einer ganzen Geschichte sein zu können – Schaffung hochexpositiver Situationen am laufenden Band. Der Film entspricht dem dadurch, daß er jede zehnte Sekunde ein Bild herstellt, das einen ganzen Film einleiten könnte, das Ausgangspunkt und (vorläufig unentzifferte) Schlußsumme ist. Für diese Bilder würde ich schon vor einem Schaufenster im Regen stehenbleiben. Es kommen auch neue Sachen vor, solche jedenfalls, die ich noch nicht gesehen habe. Harper will ein Hotelzimmer durchsuchen. Er stößt im Dunkeln gegen ein Telefon, und darum leuchtet das Telefon in der Portiersloge auf. Wer da sitzt, wählt die Nummer des abwesenden Hotelgastes zurück und fragt, sind Sie da, Mr. X? Harper rettet sich, indem er die Dusche anstellt, und so kann es niemandem auffallen, daß er anders spricht als dieser Mr. X, weil ja die Dusche daneben rauschend erklärt, sie verändere seine Stimme. Es fehlt vielleicht noch das Bild des Portiers, der diesen Vorgang versteht und dem beim Verstehen das Wasser aus den Ohren läuft. Newman wird dennoch geschnappt, und da gibt es die sexyeste Situation, die ich in Basels Kinos und Theatern je erlebt habe: er liegt gefesselt auf dem Boden eines Autos, und als er aufschaut, sind über ihm die Beine einer schönen Frau. Sie macht eine schweinische Bemerkung, und bevor diese keusche Beziehung zwischen den beiden verfliegen kann, fliegt er raus und liegt auf der Straße, und die Musik von New Orleans zieht hoch. Die schönen Bilder folgen aufeinander wie die schönen Worte ARDEN, BALENCIAGA, BALMAIN, CAPUCCI, CARON, COURRÈGES, DÈSSES, DIPARCO, DURER, FABERGÉ, GUERLAIN, GRÈS, HERMES, LANCÔME, LAGERFELD, PATOU, PIGUET, LAUDER, PUCCI, DE RAUCH, RABANNE, RICCI, WEIL, WORTH in einem DUTY FREE-Katalog, und es gibt keinen Grund, besonders ergriffen oder dankbar zu sein, denn wozu ist schließlich was da. Walter A. sagt, bei diesem Ross Macdonald geht es immer um eine sehr gute Familie, und am Schluß kommt heraus, daß der Vater mit der Enkelin vögelt und die Mutter mit der Ziege.

## DEATH OF BASEL

When still I was a young man, an old wife I did wed  
But only three days after, ah, ah, after  
My deed I did regret, my deed I did regret.

So I went to the churchyard and to Death I did pray  
Oh dear sweet Death of Basel, Ba, Ba, Basel  
Please take the crone away, please take the crone away.

When I came back home again, the crone a corpse did lay  
So I hitched up my cart and, car, car, cart and  
Just drove the crone away, just drove the crone away.

## THE EXECUTORS

Italian film financiers wasted a lot of money in San Francisco on this production starring Roger Moore. The opening credits listed six names under *screenplay*, but perhaps that was only for tax reasons. Although you do need six people if you're going to write something like this in a night. It was stupefying that we found ourselves scrutinizing the stains on Roger Moore's pants (blood? or egg?) when he was walking. During the car chases we counted the pebbles at the roadside. All the women in the film had short appearances of the type, "Good morning, did you enjoy my fried eggs?" One sleazeball phoned another, and danger hung in the air. One of the sleazeballs gave a loud groan, and it could only be feared that danger had walked in the door; then a 180 degree cut revealed that all that had happened was that a semi-naked girl had rubbed his leg, whereupon the pig began moaning with pleasure. We imagined a trailer consisting of nothing but appearances by women like that. Someone who had accompanied us to the movie theater reproached us that we had held out false promises. Feeling disappointed and betrayed, he cloaked his rebuke in the question of what we could learn from a film like that.

## Bad Things (4)

When I worked in television, I used come home at five, so exhausted that I could do nothing other than watch television.

Sonnabends ging ich manchmal auf den Trödelmarkt und eröffnete unter den Wasserspeiern des Münsters auf meiner ausgebreiteten Jacke einen kleinen *Filmkritik*-Stand. Die Batik-Frau vom Nebensand kam herüber und fragte, ob ich Filmkritiker sei. Nein, nein.

#### DER TOD VON BASEL

Als ich ein Jungeselle war, nahm ich ein steinalt Weib  
ich hatt es kaum drei Tage, Ti, Ta, Tage  
da hats mich schon gereut, da hats mich schon gereut.

Ging ich auf den Kirchhof hin, und bat den lieben Tod  
ach lieber Tod von Basel, Bi, Ba, Basel  
hol mir die Alte fort, hol mir die Alte fort.

Und als ich dann nach Hause kam, die Alte war schon tot  
da spannt ich an mein Wagen, Wie, Wa, Wagen  
und fuhr sie einfach fort, und fuhr sie einfach fort.

#### THE EXECUTORS

Mit Roger Moore, eine Produktion, auf die italienische Filmgeldleute Devisen in San Francisco verschwendet haben. Im Vorspann wurden unter *Buch* sechs Namen aufgeführt, vielleicht nur aus steuerlichen Gründen. Man braucht schon sechs Leute, wenn man so etwas in einer Nacht schreiben will. Es war so langweilig, daß wir uns die Flecken auf Moores Hose ansahen (Blut? oder Ei?), wenn er ging, und bei den Verfolgungsjagden zählten wir die Kieselsteine am Straßenrand. Alle Frauen in dem Film hatten ganz kurze Auftritte wie „Guten Morgen, haben meine Spiegeleier gut geschmeckt?“ Ein Stinker telefonierte mit einem anderen, und die Gefahr hing in der Luft. Einer der Stinker stöhnte laut auf, und es war zu befürchten, die Gefahr wär zur Tür hereingetreten, daklärte uns ein Schwenk auf, daß da nur ein nacktes Mädchen ihm das Bein rieb und die Sau vor Wohlbehagen gestöhnt hatte. Wir stellten uns einen Trailor vor, der nur aus solchen Frauenauftritten bestünde. Einer, der mit ins Kino gekommen war, warf uns vor, wir hätten ihn verlockt, und enttäuscht und betrogen verbarg er seinen Vorwurf in der Frage, was wir aus solch einem Film wohl lernen könnten.



I had never been able to think or work to music in the past, but now I could because *Being Able To Work* had become routine. It had become so because of a studio allocation plan which laid down that every morning we would open the door to a room in which several actors were waiting who had learned a script or practiced an expression or movement, and whose practicing compelled us to give them our attention, either confirming or correcting; this being made easier by the fact that the scheme of events in the theatrical enterprise, sunk deep into a mountain, took account of and recognized our meetings, whose degree of frequency indeed demanded that modes of speech and movement be not simply invented but declined and conjugated through together with persons with whom communication had to take place (even if the rules had long been established and fixed), in other words that everything which came together had to be listened through and looked through until known inside and out (sedimentation not accumulation); for this the full attention of all our senses was demanded and given with a worrying lack of fear, the conceptive intervention had to follow a nanosecond later in a painless operation (the scalpel only cut those who were holding it): changeovers with very short intervals require an unprotected presence, limited in space, and if you have that, you have the drive. It makes you somewhat hysterical, because you have to implement and sustain it against all your own conceptions of what work based on inner strength ought to be (and this undercurrent of social misuse!). Each picture is beautiful for a moment, the next it collapses – Black Light.

In *THE EXECUTORS* you could at least see a journey from the United States to Europe, where in the outward journey the two continents were connected by just one cut, whereas the return journey showed the famous starting or landing airplane.

status quo  
alone with these bodies  
states utopias  
grass grows  
on the tracks  
the words rot  
on the paper

## Was schlimm ist (4)

Als ich beim Fernsehen arbeitete, war ich, wenn ich nach Hause kam um fünf Uhr, so fertig, daß ich nur noch Fernsehen sehen konnte.

Noch nie hatte ich bei Musik denken oder schreiben können; jetzt konnte ich es, weil *arbeiten können* habituell geworden war – das hatte es werden können, weil ein Dispositionsplan vorsah, daß wir jeden Morgen die Tür öffneten zu einem Raum, in dem ein paar Schauspieler warteten, die einen Text, ein Aussprechen, eine Bewegung geübt hatten, und ihre Vorübung erzwang unsere bestätigende oder korrigierende Aufmerksamkeit. Diese war erleichtert, weil schon das Ablaufschema des Betriebs, der in den Berg versenkt war, unser Zusammenkommen vorsah und anerkannte, dessen Häufigkeit geradezu verlangte, daß Sprech- und Bewegungsweisen nicht einfach erfunden, sondern mit Personen, mit denen es eine Verständigung geben mußte (wenn auch deren Regeln schon niedergelegt und versiegelt sind), durchdekliniert und durchkonjugiert werden mußten, also alles, was zusammenkam, durchgehört und durchgesehen war bis zur In- und Auswendigkeit (Ablagerung, nicht Akkumulation), das verlangte und erhielt die erschreckend angstfreie Aufmerksamkeit mit Sinnen, eine Nanosekunde später mußte der konzeptuelle Eingriff kommen, schmerzlos (und das Messer schnitt nur die, die es führten): für sehr kurze Umschaltintervalle muß es eine (vom Raum) begrenzte, ungeschützte Präsenz geben, und wenn es die gibt, dann hat man den Drive. Er macht so hysterisch, weil man ihn durchsetzen und aufrechterhalten muß gegen die Eigentlichkeitsvorstellungen von Arbeit aus innerer Festigkeit (und diese Unterströmung sozialer Mißbrauch!), für einen Augenblick ist jedes Bild schön, den nächsten fällt es zusammen – Schwarzes Licht.

Immerhin war in THE EXECUTORS zu sehen, daß einer eine Reise von USA nach Europa machte und auf dem Hinweg die beiden Kontinente nur durch einen Schnitt verbunden waren, auf dem Rückweg aber das berühmte landende oder startende Flugzeug zu sehen war.

the eyes of the women  
become colder  
farewell to tomorrow  
status quo

(Heiner Müller)

## Bad Things (5 and The End)

Asking someone whether they know *Filmkritik* and being asked when *Filmkritik* will finally start publishing *film critiques* again.

*At the première of The Battle at the Komödie, the performance went on until half past eleven. When most present had given in to sleep, one actor cried out suddenly, "I'd like a beer ..." Whereupon the audience, immediately back on the ball, shouted back, "We would too!"*

(*Basler Nationalzeitung*, November 7, 1976)

### Films mentioned in this article

ORPHÉE / ORPHEUS, France 1949/50, director: Jean Cocteau

MOUCHETTE, France 1966, director: Robert Bresson

JONAS WILL BE 25 IN THE YEAR 2000 / JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, France 1976,  
director: Alain Tanner

BARRY LYNDON, Great Britain 1973/75, director: Stanley Kubrick

POLICE PYTHON 357, France / West Germany 1976, director: Alain Corneau

FALSE MOVEMENT / FALSCHER BEWEGUNG, West Germany 1974/75,  
director: Wim Wenders

1900 / NOVECENTO, Italy / France / West Germany 1976,  
director: Bernardo Bertolucci

THE DROWNING POOL, USA 1975, director: Stuart Rosenberg

THE EXECUTORS / GLI ESECUTORI, Italy 1976, director: Maurizio Lucidi

status quo  
allein mit diesen Leibern  
staaten utopien  
gras wächst  
auf den Gleisen  
die wörter verfaulen  
auf dem papier  
die augen der frauen  
werden kälter  
abschied von morgen  
status quo

(Heiner Müller)

## Was schlimm ist (5 und Schluß)

Einen fragen, ob er die *Filmkritik* kennt, und zu hören kriegen, wann denn endlich in der *Filmkritik* wieder *Film-Kritiken* stehen.

*Bei der Premiere Die Schlacht in der Komödie zog sich das Stück bis halb zwölf Uhr über die Bretter. Als sich die meisten dem Schlummer hingaben, rief ein Schauspieler plötzlich: „Ich möcht' ein Bier...“ Worauf das Publikum sofort wieder bei der Sache war und zurückrief: „Wir auch!“*  
(Basler Nationalzeitung, 7.11.76)

## Im Text erwähnte Filme

ORPHÉE / ORPHEUS, Frankreich 1949/50, Regie: Jean Cocteau  
MOUCHETTE, Frankreich 1966, Regie: Robert Bresson  
JONAS, DER IM JAHRE 2000 25 JAHRE ALT SEIN WIRD, Frankreich 1976,  
Regie: Alain Tanner  
BARRY LYNDON, Großbritannien 1973/75, Regie: Stanley Kubrick  
POLICE PYTHON 357, Frankreich / BRD 1976, Regie Alain Corneau  
FALSCHER BEWEGUNG, BRD 1974/75, Regie: Wim Wenders  
1900 / NOVECENTO, Italien / Frankreich / BRD 1976,  
Regie: Bernardo Bertolucci  
THE DROWNING POOL / UNTER WASSER STIRBT MAN NICHT, USA 1975,  
Regie: Stuart Rosenberg  
THE EXECUTORS / ABRECHNUNG IN SAN FRANCISCO, Italien 1976,  
Regie: Maurizio Lucidi

# What an Editing Room Is

Workers paving a road with cobbles will throw a stone into the air and catch it; each stone is different, and they determine where it properly belongs in mid-flight.

Film script and shooting schedule are ideas and money; shooting a film is work and spending of money. The work at the editing table is something in-between.

Editing studios tend to be found in back rooms, basements, or in attics. Much of the work is done outside normal working hours. Editing is a recurring chore and gives rise to solid jobs, yet each cut is a particular effort and one which draws the editor under its spell, making it hard for him to keep work and life apart. Time passes quickly. The film on the editing table winds backwards and forwards, and one frame comments on another; to reach a particular frame ten minutes back you have to wait two and a half minutes again.

Through this winding back and forth you get to know a film very well. Children who have not yet learned to speak will still notice if a spoon is on the wrong hook in the kitchen. With this kind of familiarity, a film becomes a space you can inhabit and feel at home in. After three weeks, the cutter knows where the camera jerks, where there is a blip on the soundtrack, or where an actor uses an idiotic intonation. A director who does editing himself once told me that he could not understand how anyone could translate a text which they did not know by heart. That is the work performed at the editing table: getting to know the material so well that the decisions taken as to where to make a cut, which version of a shot to use, or which music to play follow of their own accord.

## Gestic Thinking

At the editing table you learn how little plans and intentions have to do with producing pictures. Nothing you have planned seems to work. You remember a tree standing close to the house, its branches beating against the railings of a balcony in the wind – but on reaching the

# Was ein Schneiderraum ist

Die Straßenarbeiter, wenn sie Kopfsteine verlegen, werfen einen Stein hoch und fangen ihn auf, jeder Stein ist anders, und wohin er gehört, das erfassen sie im Fluge.

Drehbuch und Drehplan, das ist Idee und Geld, die Filmaufnahme, das ist die Arbeit und das Geldausgeben. Die Arbeit am Schneidetisch, das ist etwas dazwischen.

Die Schneideräume sind meistens in Hinterzimmern, Kellern, auf Dachböden. Es wird viel außerhalb der normalen Arbeitszeit gearbeitet. Schneiden ist eine wiederkehrende Arbeit und begründet feste Arbeitsplätze, aber jeder Schnitt ist eine Sonderanstrengung. Eine, die etwas sichtbar macht, das zieht den Arbeiter in Bann, es wird für ihn schwer, Arbeitszeit und Lebenszeit einzuteilen. Die Zeit vergeht schnell. Der Film läuft vor und zurück auf dem Schneidetisch, und eine Stelle bezieht sich auf die andere; um zu einer Stelle zu gelangen, die zehn Minuten zurückliegt, muß man wieder zweieinhalb Minuten warten.

Bei diesem Hinundherfahren lernt man den Film sehr genau kennen. Kinder, die noch nicht sprechen können, merken sofort, wenn in der Küche ein Löffel am falschen Haken hängt. Diese Vertrautheit; der Film wird ein Raum, in dem man wohnt und zu Hause ist. Nach drei Wochen weiß der Cutter, wo die Kamera ruckt, wo ein Blubser auf der Tonspur ist oder wo ein Schauspieler eine Intonation macht, die eine Idiotie ist. Ein Regisseur, der auch selbst schneidet, sagte mir, er könne nicht verstehen, wie man einen Text übersetzen kann, den man nicht auswendig weiß. Das ist die Arbeit am Schneidetisch: das Material so gut zu kennen, daß die Entscheidungen, wo man schneidet, welche Version einer Einstellung man nimmt, wo eine Musik einsetzt, sich von selbst treffen.

## Das gestische Denken

Am Schneidetisch erlebt man, wie wenig man mit Planungen und Absichten Bilder erzeugen kann. Alles, was man geplant hat, geht

balcony and about to jump, you find yourself looking into an abyss. That's the way things are when shooting. You prepare cuts and stage a movement so as to allow reediting, only to find at the editing table that the picture has a completely different movement, one which you have to follow. There is also the lesson of experience that one should only let actors begin speaking as long after the clapper as possible and have them continue acting long after their scene is over. It is simply a matter of producing images; an image can always be used. At the cutting table you discover that the shooting has established new subject matter. At the cutting table a second script is created, and it refers not to intentions, but to actual facts.

At the editing table, with the film winding back and forth, you can experience the autonomy of the image. In the same way as slow motion scenes from soccer matches have trained the eye to distinguish genuine fouls from faked ones, the editing table teaches how to tell which fouls in a film production are genuine and which fake.

## Reediting

In the editing studio, work and ruling system meet, and it takes little imagination to predict the outcome of such a meeting. Editing studios are inhospitable places similar to the shacks inhabited by foremen in factories or on construction sites – the outposts of bureaucracy on the field of production.

Editing studios often have cement floors like those in workshops, and then a rug is placed on top like in an office.

The office or bureau can be used in a positive sense as in *Oval Office* and *Politburo* or negatively as in *bureaucracy* and *office mentality*. Literature and journalism inspired by literature like to use bureaucracy as a metaphor for meaninglessness. Franz Kafka opened our eyes to the fact that it has primarily a magical function. Bureaucracy busies itself with conjuring up a meaning for the world. Bureaucracy is a language; and able to reflect upon itself like a language, it brings about its own philosophy of language. The task dreamt of by this philosophy is the question whether the relationship between the language and reality is arbitrary or mimetic – a reality which can only be formulated and indeed only exists in these bureaucratic terms. Offices thus become a metaphor for production of meaning.

nicht auf. Man erinnert, ein Baum stünde vor einem Haus und sein Wipfel schlage im Wind gegen die Brüstung des Balkons – man kommt hin, und der Baum steht weit weg vom Haus, und beim Sprung gibt es einen Absturz mit Blicken. Ebenso geht es beim Drehen: man legt Schnitte an, man inszeniert eine Bewegung, um einen Umschnitt zu ermöglichen, und am Schneidetisch wird man sehen, daß das Bild eine ganz andere Bewegung hat, der man folgen müßte. Es gibt auch die Erfahrungsregel, daß man die Schauspieler möglichst spät nach der Klappe anfangen lassen soll zu sprechen und daß sie noch lange weiterspielen sollen, nachdem ihr Part schon zu Ende ist. Es soll einfach Bild erzeugt werden, Bild wird man schon noch brauchen können. Am Schneidetisch erfährt man, daß die Filmaufnahme eine neue Sache gesetzt hat. Am Schneidetisch wird ein zweites Drehbuch erstellt, und das bezieht sich auf das Tatsächliche und nicht auf die Absichten.

Am Schneidetisch, wenn das Bild vor- und zurückläuft, erfährt man etwas über die Eigenständigkeit des Bildlichen. So wie die Zeitlupen der Fußballübertragungen unseren Blick geschult haben, lernt man, am Schneidetisch die echten und vorgetäuschten Fouls einer Inszenierung zu sehen.

## Umschnitt

Im Schneiderraum, da begegnen sich die Arbeit und die Herrschaft, und man kann sich denken, wie solch eine Begegnung ausgeht. Ein Schneiderraum ist ein unwirtlicher Ort, ähnlich den Verschlägen, in denen die Meister in den Fabriken oder die Poliere auf den Baustellen sich herumdrücken. Die vorgeschobenen Posten der Büroherrschaft auf dem Feld der Produktion.

Die Schneideräume haben oft einen Estrichfußboden wie eine Werkstatt, und dann ist da ein Teppich drübergelegt wie in einem Büro.

Das Büro. Positiv in den Wörtern wie *Politbüro* und *Deuxième Bureau*, negativ in den Wörtern *Bürohengst* und *Bürosuff*. In der Literatur und in der literarisch inspirierten Zeitung wird das Büro gern zur Metapher des Sinnlosen genommen. Franz Kafka öffnete uns die Augen dafür, daß dem vor allem eine magische Funktion zukommt. Die Büros arbeiten angestrengt daran, einen Sinn der





In this respect the editing table is an office for film; in other words, nothing could be so critical of television's conceptual and practical work than showing unedited images all day long.

The work at the editing table converts colloquial speech into written language. The pictures are put in a file marked cutting or montage.

At the editing table babble is turned into rhetoric. On the basis of this rhetorical expression, all discourse without articulation is seen as babble in the editing studio. On location you can place the camera here or there; the decision just takes a minute and is made with a ponderous expression. Later in the editing studio a whole week is spent appraising where to put this one-minute shot.

In order to provide an excuse for staying in the editing studio for so long, the question of images and sound recorded separately and their parallelism is sensationalized. The term used, for what is nothing more than the fact that a strip of film showing a mouth moving and an audiotape with sounds matching these mouthings should be played back in parallel and at the same speed, is synchronism. Nobody driving an automobile would think of getting excited by the fact that the left wheels move at the same speed as those on the right.

Welt zu beschwören. Die Büros sind eine Sprache – wie diese dazu imstande, sich selbst zu reflektieren, ziehen sie eine Sprachphilosophie nach sich. Aufgabe dieser Philosophie ist die Frage, ob die Sprache in einer willkürlichen oder abbildlichen Relation zur Wirklichkeit steht (die auch nur in diesen Bürotermini gefaßt werden kann und nur darin existent ist). Das Büro sei also die Metapher der Sinnproduktion.

Insofern ist der Schneiderraum ein Büro für den Film, als nichts die Arbeit in Taten und die Arbeit an Ideen fürs Fernsehen so sehr kritisieren würde wie die ungeschnittene Vorführung von Bildern, nur einen Tag lang.

Das Arbeiten am Schneidetisch macht aus der Umgangssprache Schriftsprache. Die Bilder bekommen einen Aktendeckel, genannt Schnitt oder Montage.

Am Schneidetisch wird aus Gestammel Rhetorik. Weil es diese rhetorische Artikulation gibt, ist der Diskurs ohne Artikulation im Schneiderraum Gestammel. Am Drehort, da kann man die Kamera hierhin und dorthin stellen, das ist die Entscheidung von einer Minute, getroffen mit einem nachdenklich verzogenen Gesicht. Im Schneiderraum wird dann eine Woche lang abgewogen, wohin dieses Ein-Minuten-Bild kommt.

Um einen Vorwand für den langen Aufenthalt im Schneiderraum zu schaffen, wird die Frage von den getrennt aufgenommenen Bildern und Tönen und ihrer Parallelität dramatisiert. Das Wort – für nichts weiter, als daß ein Bildstreifen mit einem sich bewegenden Mund und ein Tonband mit Lauten, die zu diesem Mund passen, parallel und mit gleicher Geschwindigkeit laufen sollen – heißt: Synchronität. Kein Mensch macht sich etwas daraus, daß die Drehung der rechten und der linken Räder eines fahrenden Autos gleichläuft.

Diese Synchronizität wird so sehr dramatisiert, damit es einen Grund gibt, ein Bild vorwärts und rückwärts laufen zu lassen über Wochen. Diese rituelle Wiederholung setzt ein eigenes Recht. Statt der Bilder sieht man nach ein paar Wochen nur noch die Lebens- und Arbeitszeit, die man für sie vergeudet hat. Der Verwaltungsweg. Eine lächerliche, nichtige Tat wird auf einer fiktionalen Ebene so lange zirkuliert, bis es eine Akte gibt, einen Vorgang.

This synchronicity is blown out of proportion to provide a reason for spending weeks in the editing studio letting the images run back and forth. This ritual repetition establishes its own laws. After a few weeks, instead of pictures you come to see only the time, work, and life wasted on them. A bureaucratic process – a ridiculous, meaningless task is circulated on a fictional plane until at last a dossier is produced.

The editing studio is a dubious kind of place. The idea of punishing Eichmann by playing him tapes of the concentration camps for the rest of life must have been thought up by a cutter.

Directors on location apply the lessons learned in the editing studio. They become confident of not having to look closely; if a shot goes wrong, it can still be saved on the editing table. The director comes to lose his eye for film to such an extent that he takes all the material which has survived his work on location to the editing room, where he blurs it.

Ein obskurer Ort, so ein Schneiderraum. Die Idee, Eichmann zu bestrafen, indem man ihm lebenslang Bilder von den Konzentrationslagern vorspielt, muß von einem Cutter kommen.

Im Schneiderraum lernt der Regisseur für den Drehort. Er bekommt die Sicherheit, am Drehort nicht hinschauen zu müssen; was falsch gedreht ist, das kann man am Schneidetisch retten. Er verliert so sehr den Blick, daß er alles, was seine Arbeit am Drehort überstanden hat, in den Schneiderraum bringt, zum Verwischen.

# 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 Aus-suchen, 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 –*

*Pause*

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-Gegenschuß-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>
	<i>Patricia</i>	It's here.
1'25" cut		

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 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.

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."<sup>1</sup>

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 verlöre 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.<sup>2</sup>

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.“<sup>1</sup>

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 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 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.<sup>2</sup>

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 Filmmachern, 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 1 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.

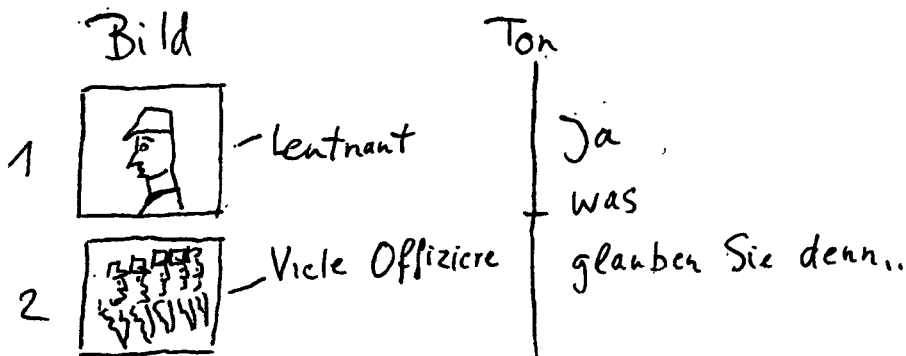
Der Wechsel der Einstellungsgröße: der Held bekommt meistens die größeren Aufnahmen als der Helfer oder Widersacher, und Frauen bekommen oft ein größeres Bild als Männer, weil sie schöner sind. (Allerdings nur, wenn man schmeichelhafte lange Brennweiten benutzt, die alles in einen leichten Nebel tauchen, 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 Zurückrücken 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 semanticize, 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*,<sup>3</sup> 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 seman-

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,<sup>3</sup> 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 Midges 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*.<sup>4</sup> 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-observed 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.<sup>4</sup> Er zeigt, daß es keine Kommerzialisierung 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 Erträgliche 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).

# Dog from the Freeway

A photograph from Vietnam. An interesting photo. One has to read a lot into it to get a lot out of it.



The American soldier has put on a hearing device and is listening to the ground. He is listening to hear whether there is any movement in the tunnels dug into the earth.

Bullet-proof vest, glasses, and stethoscope – he looks like a physician.

The American soldier is the physician who wants to cure Vietnam. The Viet Cong underground is the illness afflicting Vietnam.

All of Vietnam was a warren of tunnels – tunnels connecting villages with each other, leading to underground food and ammunition depots, to underground workshops and operating rooms. The entrance to the tunnel system could be located under the ash of a fire site or in a hollow tree.

# Hund von der Autobahn

Ein Bild aus Vietnam. Ein interessantes Bild. Man muß viel hineinsprechen, dann läßt sich viel herauslesen.

Der amerikanische Soldat hat ein Hörgerät aufgesteckt und horcht den Boden ab. Er horcht, ob es eine Bewegung in den Tunneln gibt, die in die Erde gegraben sind.

Kugelsichere Weste, Brille und Hörrohr, er sieht aus wie ein Arzt. Der amerikanische Soldat ist der Arzt, der Vietnam heilen will. Der unterirdische Vietcong ist die Krankheit, die Vietnam befallen hat. Ganz Vietnam war von Tunneln durchzogen – die Tunnel verbanden Dörfer miteinander, sie führten zu unterirdischen Lagern mit Lebensmitteln und Munition, zu unterirdischen Werkstätten und Operationssälen. Der Eingang zu dem Tunnelsystem konnte unter der Asche einer Feuerstelle sein oder in einem hohlen Baum.

Die Amerikaner waren zu groß und ungewandt, um in die Tunnel zu kriechen.

Der Schwächere verbirgt sich. Die Tunnel sind das Gegenstück zum Himmel. Die Amerikaner beherrschen den Himmel über Vietnam fast vollständig, der Vietcong beherrscht die Erde unter Vietnam fast vollständig.

Als die Franzosen in Dien Bien Phu eingeschlossen waren, versuchten auch sie sich einzugraben. Aber die Erde war von dem wochenlangen Beschuß so fein pulverisiert, daß Gräben und Tunnel nicht hielten. Der vietnamesische Boden wollte die Franzosen nicht schützen.

Im April 1975, als die Amerikaner schon den Abzug vorbereiteten, gab es auf dem Flugplatz von Saigon, im Kernstück des vom Thieu-Regime noch kontrollierten Gebiets, ein Lager mit dem Namen „Camp Davis“. Da war eine Gruppe von Vietcongsoldaten stationiert, auf Grund der Vereinbarungen des Pariser Waffenstillstandes, und hatte dort einen Status ähnlich einer Militärmission. Diese Vietcongsoldaten wußten von dem Datum des letzten Angriffs auf Saigon und mußten fürchten dabei unter stärksten Beschuß



The Americans were physically too lumbering and too big to crawl down the tunnels.

The weaker one hides. The tunnels are the counterpart to the skies. The Americans have almost complete mastery in the skies above Vietnam; the Viet Cong has almost total control beneath Vietnamese soil.

When the French were besieged at Dien Bien Phu, they too tried to dig themselves in. But the weeks of bombardment had reduced the earth to so fine a powder that trenches and tunnels collapsed. The soil of Vietnam would not protect the French.

In April 1975, as the Americans were preparing their evacuation, there remained a camp at Saigon's airfield, right at the heart of the area still controlled by the Thieu regime, called Camp Davis. In accordance with the provisions of the Paris cease-fire, a group of Viet Cong soldiers was stationed there with a status similar to that of a military mission. These Viet Cong soldiers were aware of the date of the final attack on Saigon and must have feared that they would come under heavy shelling. They therefore started to dig shelters under their barracks; they had to do this at night and hide the debris.

The degree to which danger threatened could be inferred from the behavior of the Viet Cong in much the same way as a farmer can predict the weather from the behavior of his animals.

The American soldier in the picture is listening to the ground using a stethoscope. He changes a readily available object of civilian life into a military object. Like the guerilla, he makes his entire sphere of life, including his native soil, into subjects in his struggle. Military writers report Napoleon as having said that one has to "fight the guerilla as a guerilla."

In addition to this improvised method of surveillance the United States also operated systematically, designing practical echo sounding and sonar apparatus. Aerial photography showed where layers of earth were sunken or compacted. Using partisan tactics the U.S. fought the Viet Cong as counterguerillas as well as in the conventional fashion, as pawns in mechanized warfare.

While one soldier listens to the floor, the other one holds a rifle with fixed bayonet – combat readiness posed for the photo, as there is nowhere for him to shoot or stab. The false pose does express a truth, an aimless readiness to fight an opponent who is invisible and who won't attack for as long as one is prepared for him to do so.

zu kommen. Also begannen sie damit, unter ihren Baracken Schutzräume zu graben, sie mußten das nachts tun und den Abraum verbergen.

Aus diesem Vietconghalten ließ sich auf drohende Gefahr schließen, so wie ein Bauer aus dem Verhalten der Tiere auf das Wetter schließen kann.

Der amerikanische Soldat auf dem Bild horcht den Boden mit einem Hörrohr ab. Er verwandelt einen Gegenstand des zivilen Lebens, der leicht verfügbar ist, in einen militärischen Gegenstand. Er handelt damit wie der Partisan, der alle Dinge seiner Lebenssphäre, auch den heimatlichen Boden, zu einem Sujet des Kampfes macht. Die Militärschriftsteller übermitteln ein Wort Napoleons, man müsse „den Partisan als Partisan bekämpfen“.

Neben dieser improvisierten Methode der Aufklärung betrieben die USA auch systematische: sie konstruierten handliche Echolot- und Sonargeräte. Die Fotografie aus der Luft zeigte an, wo Erdschichten abgesunken oder verdichtet sind. Die USA bekämpften den Vietcong als Counterguerilla partisanenähnlich und auch regulär, als Maschinisten der Materialschlachten.

Während der eine Soldat den Boden abhorcht, hält der andere ein Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett. Eine für das Foto gestellte Kampfbereitschaft, es gibt auch keinen Feind, auf den er schießen und einstechen sollte – kein *wohin*. Die falsche Pose drückt etwas Richtiges aus, eine ziellose Bereitschaft, bereit zum Kampf mit einem Gegner, der unsichtbar ist und nicht angreifen wird, solange man darauf vorbereitet ist.

Der amerikanische Soldat ist der Arzt, der Vietnam heilen will.

Der Vietcong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fließt. Seine Bewegung ist der Herzschlag.

## 1

„In der herrlichen Szene des Films LOIN DU VIETNAM (1967) sagt Godard (wir sehen ihn, während wir seine Stimme hören, hinter einer ruhenden Filmkamera sitzen), es wäre gut, wenn wir alle in uns selbst ein Vietnam schafften, besonders, wenn wir nicht selbst hinfahren können (Godard hat die Szene in Nordvietnam drehen wollen, erhielt aber kein Visum). Godards Forderung – eine Vari-

The American soldier is the physician who wants to cure Vietnam.

The Viet Cong is the blood which flows in the veins of Vietnam. Its movement is the heartbeat.

1

"In his brilliant episode in the film FAR FROM VIETNAM [LOIN DE VIETNAM, 1967], Godard reflects (as we hear his voice, we see him sitting behind an idle movie camera) that it would be good if we each made a Vietnam inside ourselves, especially if we cannot actually go there (Godard had wanted to shoot his episode in North Vietnam, but was denied a visa). Godard's point – a variant on Che's maxim that, in order to crack the American hegemony, revolutionaries have the duty to create 'two, three, many Vietnams' – had seemed to me exactly right. What I'd been creating and enduring for the last four years was a Vietnam inside my head, under my skin, in the pit of my stomach. But the Vietnam I'd been thinking about for years was scarcely filled out at all. It was really only the mold into which the American seal was cutting."<sup>1</sup>



A photograph from Vietnam; it all began with these photos. They appeared from 1965 onward, first in the U.S., then in Sweden, France, and later here too.

*This image and these images.* The image is from a series and is at the same time an example of a type, a print belonging to a class of image such as those of the genres concentration camp photo, famine victim photo, or Socialism standing-in-line photo. The text below the picture can be pro-American or pro-Vietnamese, but there always remains the second text: why so many pictures from one war?

ante der Maxime Che Guevaras, nach der Revolutionäre, um die amerikanische Hegemonie zu brechen, die Pflicht haben, ‚zwei, drei, viele Vietnams zu schaffen‘ – war mir damals vollkommen richtig erschienen. Ich hatte in den vergangenen vier Jahren in meinem Kopf, unter der Haut, in der Magengrube ein Vietnam geschaffen und es ertragen. [...] Aber das Vietnam, an das ich jahrelang gedacht hatte, war kaum ausgefüllt. Es war im Grunde nichts als die Form, in die Amerika sein Siegel schnitt.“<sup>1</sup>

Ein Bild aus Vietnam: mit diesen Bildern hat es angefangen. Von 1965 an erschienen diese Bilder, zuerst in den USA, in Schweden, Frankreich, später auch hier.

*Dieses Bild und diese Bilder.* Das Bild ist aus einer Serie, es wird sogleich Exemplar einer Gattung, Ausfertigung eines Bildtyps, wie es den Bildtyp Konzentrationslagerfoto, Hungerkinderfoto, Sozialismusschlangestehenfoto gibt. Der Text unter dem Bild kann es mit den Amerikanern halten oder mit den Vietnamesen, immer gibt es noch den zweiten Text: warum so viele Bilder aus einem Krieg?

Im Winter 1979/80 gab es wieder, im Auditorium Maximum der Freien Universität Berlin, ein Teach-in zu Indochina. Der Henry-Ford-Bau ist eine große, an zwei Seiten verglaste Halle mit einer kleineren Nebenhalle, dazu ein paar Hörsäle, er wird viel benutzt als Durchgang: von der U-Bahn zur Mensa, von einem Institut zur Bibliothek, eine Vorhalle zum Wiederaustritt, ein leeres Zentrum, das nicht einmal den falschen Schein von Macht, Wissen, Geist abstrahlen kann.

Nach beinahe zehn Jahren wieder etwas zu Indochina. Die letzten Jahre über hatte es Meldungen gegeben, dann Dementis, dann stärkere Meldungen, daß in Kambodscha sich die Leichenberge häuften, daß es da eine Abschachtung von Millionen von Menschen unter dem Regime der *Khmer-Rouge* gäbe. Im Januar 1979 war die Armee des wiedervereinigten Vietnam in Kambodscha einmarschiert, sie blieb dort (steht auch heute dort), nachdem das Pol-Pot-Regime aus den Zentren verjagt worden war. Im Februar griff China Vietnam an, und es gab einen sechzehn Tage langen Krieg mit mindestens 70.000 Toten. Dazu noch: die südchinesische See

In the winter of 1979/80, another teach-in on Indochina took place in the Auditorium Maximum of the Free University, Berlin. This large lecture hall is located in the Henry Ford Building which is itself made up of a large hall, glazed on two sides, a smaller side hall, and a few lecture theaters; it is often used as a shortcut from the subway to the canteen or from an institute to the library. It is an antechamber to the exit, a void at the center incapable of presenting even a false appearance of power, knowledge, or spirit.

After almost ten years, something about Indochina again. In the course of the past years there had been reports, then denials, and then more convincing reports of growing mountains of corpses in Cambodia, of the slaughter of millions of people under the Khmer Rouge regime. In January 1979, the army of reunified Vietnam had marched into Cambodia; it remained there (and remains there today) after the Pol Pot regime had been chased from the center. In February, China attacked Vietnam and a sixteen-day war took place with at least seventy thousand casualties. In addition the South China Sea became filled with boats, overloaded with refugees drowning or dying of hunger and thirst.

At the teach-in I made a note:

"There are two groups in the hall: one siding with China and Cambodia and the other with Vietnam and the Soviet Union. The China-Cambodia people shove the three million deaths which took place in Cambodia to one side and are great humanists when it comes to the question of whether human rights are respected in Vietnam. The Soviet Union-Vietnam people don't want to be told that there are concentration camps in Vietnam. Both groups have identical mental mechanisms. One from the China-Cambodia group says that some newspaper article about mass murder is demonstrably false and is immediately met with applause from the group, quite as if nobody had ever died in Cambodia. And Georg W. Alsheimer proves that at least one of the signatories to the 'Will of the Patriotic Prisoners' is a Thieu regime collaborator and is immediately met with applause from the group, quite as if nobody had ever been locked up in Vietnam after 1975.

Indeed, I myself don't want to have to hear that the Vietnamese are occupying other countries and that their own country is ruled by an incompetent, corrupt, and oppressive regime. It ought to be possible to perceive a historical character without glossing over faults;

voller kleiner Schiffe, die von Flüchtlingen überfüllt sind, viele Flüchtlinge, die verhungern und verdursten oder ertrinken.

Zu dem Teach-in schrieb ich mir auf:

„Es gibt zwei Gruppen im Saal, die eine ist für China und Kambodscha und die andere für Vietnam und die Sowjetunion. Die China-Kambodscha-Leute schieben die drei Millionen Toten beiseite, die es in Kambodscha gegeben hat, und sind große Humanisten in der Frage, ob die Menschenrechte in Vietnam geachtet werden. Die Sowjetunion-Vietnam-Leute wollen nichts davon hören, daß es in Vietnam Konzentrationslager gibt. Für beide Gruppen gilt die gleiche Geistesmechanik. Einer von der China-Kambodscha-Gruppe sagt: diese und jene Zeitungsmeldung über einen Massenmord ist nachweislich falsch, und schon gibt es Beifall von der Gruppe, als wäre in Kambodscha nie einer gestorben. Und Georg W. Alsheimer weist nach, daß zumindest einer der Unterzeichner des ‚Testaments der patriotischen Gefangenen‘ ein Kollaborateur des Thieu-Regimes ist, und schon gibt es Beifall von der anderen Gruppe, als wäre noch nie einer in Vietnam nach 1975 eingesperrt worden.

Und ich selbst will es auch nicht hören, daß die Vietnamesen andere Länder okkupieren und daß es bei ihnen im Land ein unfähiges, korruptes und unterdrückerisches Regime gibt. Es müßte möglich sein, eine geschichtliche Figur ohne Beschönigung wahrzunehmen, ebenso, das sagt schon das Wort Figur, muß es eine Treue geben.“

Ich schrieb *die Sowjetunion-Vietnam-Leute* und *die China-Kambodscha-Leute* und vermied ein Wort wie *die Linke* oder *Teile der Linken*. Denn denen könnte ich mich zurechnen und ebenso nicht, unmerklich könnte ich zwischen einem *wir* und einem *sie* hin- und herwechseln. Da ziehe ich es vor, zwei Chöre zu erfinden und ebenso ein *ich*. In den frühen Siebzigern hatte ich für ein Projekt, das dann nicht zustande kam, wohl ein Dutzend alter Kommunisten besucht, die Mitglieder einer Abspaltung der KPD, KPO oder KAPD gewesen waren. Das lag damals vierzig Jahre zurück, sie waren den Nazis unterlegen, hatten den Hitler-Stalin-Pakt und auch Chruschtschows versuchte Abrechnung mit Stalin erlebt, aber immer noch ging es ihnen um das damalige Ereignis der Fraktionierung. Von diesem Bruch leiteten sie alles ab, auch sich selbst.

similarly, as the word 'character' implies, there must also be such a thing as loyalty."

I wrote *Soviet Union-Vietnam people* and *China-Cambodia people* and avoided words like *the Left* or *left-wing factions*. I could associate myself with them or not, I could oscillate imperceptibly between *us* and *them*. I prefer to invent two choruses and also a self. In the early Seventies I visited perhaps a dozen old Communists for a project which never got off the ground, all of them members of a faction which had broken away from the KPD, KPO or KAPD. This had taken place forty years ago and since then they had been defeated by the Nazis, had experienced the Hitler-Stalin-Pact and Khrushchev's attempted reckoning with Stalin, but they still remained obsessed with events all those years ago. For them everything was derived from the split, even they themselves.

## 2

At times there were fifteen hundred journalists accredited in Saigon, several hundred of which were working with cameras. It has been said that no other war was ever portrayed in pictures to the same extent in print and on television. The question why there were so many pictures from one war is a question which journalists themselves like asking. A question calling for the answer that today the importance of immaterial production exceeds that of material production. For that reason, there is a different, simpler answer: in most wars the parties fighting are too far apart. In Vietnam the American soldier got so close to the Vietnamese fighter that both could fit into the picture.

The war in Indochina began in 1940 (at the latest) and had many parties, fronts, and grounds. In China the Japanese were fighting the nationalist (and internationalist) forces brought together in the Kuomintang. They demanded stationing and transit rights from French Indochina so as to be able to push through northern Vietnam from Haiphong and reach the Chinese province of Yunnan. While negotiations about this were taking place, the Japanese invaded on September 22, 1940. The Pétain government granted the Japanese the right to station troops.

Thailand, Japan's only ally in Asia, attacked the western border in January 1941. In the course of negotiations held under Japanese pressure, French Indochina ceded some Cambodian and Laotian provinces to Thailand.

Zeitweilig gab es in Saigon 1.500 akkreditierte Journalisten, einige hundert von ihnen arbeiteten mit dem Fotoapparat. Es heißt, noch nie sei ein Krieg so viel abgebildet worden, in Druckschriften und im Fernsehen. Die Frage, warum es so viele Bilder aus einem Krieg gab, wird von den Journalisten selbst gerne gestellt. Eine Frage, die auf die Antwort dringt, die Bedeutung der immateriellen Produktion übersteige heute die der materiellen. Deshalb lieber eine andere, einfache Antwort: bei den meisten Kriegen sind die kämpfenden Parteien zu weit auseinander. In Vietnam kommt der amerikanische Soldat dem vietnamesischen Kämpfer so nahe, daß beide auf ein Bild passen.

Der Krieg in Indochina begann (spätestens) 1940 mit vielen Parteien, Fronten, Motiven. Die Japaner kämpften in China gegen die in der Kuomintang zusammengefaßten nationalistischen (und internationalistischen) Kräfte. Sie verlangten von Französisch-Indochina Stationierungs- und Durchzugsrechte, um von Haiphong aus durch Nordvietnam in die chinesische Provinz Yünnan stoßen zu können. Während es darüber Verhandlungen gab, fielen die Japaner ein, am 22.9.1940. Die Regierung Pétain gestand den Japanern die Stationierung zu.

Im Januar 1941 griff Japans einziger Verbündeter in Asien, Thailand, an der Westgrenze an. Bei Verhandlungen unter japanischer Pression trat Französisch-Indochina einige kambodschanische und laotische Provinzen an Thailand ab.

Im März 1945 machten die Japaner einen überraschenden Angriff auf die Reste der bislang geduldeten französischen Verwaltung. Sie ließen den Kaiser von Amman das Ende der französischen Schutzherrschaft und die Unabhängigkeit des Landes unter japanischer Protektion proklamieren.

Frankreich hatte 1940 kapituliert, die Marionettenregierung der Deutschen, Pétain/Laval, hatte mit den Achsenmächten einen Nichtangriffspakt unterzeichnet. In Asien galten diese Koalitionsverhältnisse nicht. Der Generalgouverneur von Indochina versuchte in den USA Flugzeuge und Flugabwehrgeschütze zu erwerben, darauf rechnend, die USA, die die Kuomintang politisch und militärisch unterstützten, müßten an einer antijapanischen Kraft in



In March 1945, the Japanese made a surprising attack on the remains of the French administration they had tolerated until then. They had the emperor of Amman proclaim the end of the French protectorate and the country's independence under Japanese protection.

France had surrendered in 1940, and the Germans' puppet regime under Pétain and Laval had signed a nonaggression pact with the Axis powers. This coalition situation did not apply in Asia. The governor-general of Indochina tried to purchase airplanes and antiaircraft guns in the U.S., reckoning that the United States, as political and military backers of the Kuomintang, would have an interest in an anti-Japanese power in Indochina. (Some of the American arms supplies to China were shipped through Haiphong.) The U.S., however, made a definite statement that they would not stand in the way of Japan occupying Indochina. The French in Indochina achieved neither a collaboration with Japan nor recognition as an ally by the U.S.

In 1945 a situation came about where French troops under pressure from the Japanese received no help from the Americans, something Bernard Fall has compared to the attitude taken towards the partisans of the Warsaw uprising by Stalin's U.S.S.R.<sup>2</sup>

Since the end of 1944, guerilla units in the north of Vietnam whose leadership included Ho Chi Minh and Giap had begun the national struggle for liberation from Japanese and French foreign rule. The precursor of the CIA, the OSS, provided this resistance group with weapons. Up to 1954 the Viet Minh fought the French mainly with American weaponry, much of which the North Koreans and Chinese had captured in Korea and passed on to the Vietnamese.

In this outline of the beginning of the war in Indochina the situation of wearing out an ally through use as a surrogate and arming an opponent already occurs.

This war started with the lack of clarity with which it has (for the time being) ended.

"It started in Vietnam, and exploded in the streets of America." I had thought things might change a little (here) once the Viet Cong reached Saigon. Vietnam began to become forgotten long before.

In 1971, when after a "pause" in the bombardment the U.S. once more began bombing the north of Vietnam (North Vietnam, the DRV), there wasn't nearly as much protest against the U.S. and aid for Vietnam as in 1968.

Indochina interessiert sein. (Die amerikanischen Waffenlieferungen für China gingen zum Teil über Haiphong.) Aber die USA erklärten definitiv, sie würden sich einer Besetzung Indochinas durch Japan nicht widersetzen. Den Franzosen in Indochina gelang weder eine Kollaboration mit Japan, noch von den USA als Verbündete anerkannt zu werden.

1945 kam es zu der Situation, daß französische Truppen, von den Japanern bedrängt, keine Hilfe von den Amerikanern bekamen, was Bernard Fall mit der Haltung der Stalin-UdSSR gegenüber den Aktivisten des Warschauer Aufstands verglichen hat.<sup>2</sup>

Von Ende 1944 an hatten Guerillas, in deren Führung Ho Tschü Min und Giap standen, im Norden Vietnams den nationalen Befreiungskampf gegen japanische und französische Fremdherrschaft ausgerufen und begonnen. Der Vorläufer der CIA, der OSS, versorgte diese Widerstandsgruppe mit Waffen. Bis 1954 hat der Vietminh die Franzosen hauptsächlich mit amerikanischen Waffen bekämpft, darunter waren viele, die die Nordkoreaner und Chinesen in Korea erbeutet und an die Vietnamesen weitergegeben hatten.

In diesem Aufriß vom Anfang des Kriegs in Indochina kommt schon vor, daß man einen Verbündeten als Stellvertreter verschleißt und einen Widersacher aufrüstet.

Dieser Krieg begann mit der Undeutlichkeit, mit der er (vorläufig) geendet hat.

„It started in Vietnam, and exploded in the streets of America.“ Ich hatte gedacht, es ändert sich etwas (hier), wenn der Vietcong nach Saigon kommt. Schon lange zuvor begann Vietnam in Vergessenheit zu geraten.

1971, als die USA nach einer „Pause“ noch einmal anfangen, den Norden Vietnams (die DRV) zu bombardieren, gab es nicht halb so viel Protest gegen die USA und Hilfe für Vietnam wie 1968.

1973, als in Paris Le Duc Tho und Henry Kissinger einen Vertrag unterzeichneten, ist das vielleicht ein wichtiger Tag gewesen. Ein kleines Land hat die Niederwerfung und Vernichtung durch die größte Militärmaschine der Welt aufhalten können; der Tag, an dem das niedergeschrieben wurde, ist kaum bemerkt worden.

1975, am 30. April, hat es noch einmal etwas im Fernsehen gegeben. Auf den Straßen hier wurde nicht getanzt, auch nicht in Kalkutta, Kairo, Rio.

In 1973, the day that Le Duc Tho and Kissinger signed a treaty in Paris was perhaps important. A small country had proven itself able to prevent suppression and destruction by the world's largest military machine; the day on which this was established in writing passed hardly noticed.

In 1975, on April 30, the television again showed something. There was no dancing in the streets here, nor in Calcutta, Cairo, or Rome.

Forgetting and disappointment – it seems important to me that the distinction be kept clear.

In any specialized library today you can perhaps find fifty American, French, or German books on Vietnam that are to be taken seriously. Academic interest in Indochina could precede the ideas to be developed from the experience of war.

"It cannot be, it would be contrary to all historical sense, that so high an intellectual energy, so prodigious an activity, and so noble a martyrdom should not have their impact eventually."<sup>3</sup>

### 3



It is not true that the United States permitted all kinds of reporting in a libertarian sense and that that was how Photo 1 came to be made (in its many forms). The U.S. military and political leadership succeeded in putting across a completely false version of the "Tonkin incidents" to the international press, thus justifying the "engagement" of regular troops in Vietnam. Seven years later when U.S. opposition to the war came not only from communists or pacifists, but also from an entire section of capital finance, the military leadership managed to conceal an attack on Cambodia.

Es kommt mir wichtig vor, diese zwei Dinge auseinanderzuhalten: das Vergessen und die Enttäuschung.

In einer spezialisierten Bibliothek kann man heute vielleicht fünfzig amerikanische, französische, deutsche Bücher zu Vietnam finden, die in irgendeiner Weise ernstzunehmen sind. Ein wissenschaftliches Interesse an Indochina könnte Vorgriff auf die Ideen sein, die aus der Anschauung des Krieges zu entwickeln sind.

„Es kann nicht sein, es würde jedem historischen Sinn zuwiderlaufen, daß eine so hohe geistige Energie, eine solch ungeheure Aktivität und ein solch edles Märtyrertum am Ende wirkungslos bleiben sollten.“<sup>3</sup>

### 3

Es ist nicht richtig, daß die kriegführenden USA in einem liberaleren Sinne jede Berichterstattung zuließen und es deshalb zu Bild 1 (in seiner vielfachen Ausfertigung) gekommen ist. Die US-Kriegsführung, die politische und die militärische, brachte in der Weltpresse eine völlig falsche Darstellung der „Zwischenfälle von Tonkin“ durch, begründete damit ihr „Engagement“ mit regulären Truppen in Vietnam. Sieben Jahre später, als es in den USA eine Kriegsopposition gab, die nicht aus Kommunisten oder Pazifisten bestand, sondern der eine ganze Fraktion des Finanzkapitals angehörte, gelang es der Kriegsführung, einen Angriff auf Kambodscha zu verbergen.

Bild 1 ist nicht durchgesickert und hat dann etwas enthüllt – es wurde zugelassen und verbreitet, um etwas darzustellen. Bild 1 richtet sich nicht an den Leser der *New York Times* oder des *Paris Match*. Es richtet sich an die Bauern Malaysias, an die Studenten Djakartas, die Stadtbewohner von Pnom-Penh. Es sagt einen Satz: Man muß den Partisan als Partisan bekämpfen, wir tun das.

Dieses Bild 1 referiert auf ein anderes Bild, für deren viele Ausfertigungen ich Bild 2 genommen habe, auf das Bild vom kommunistischen Terror. Bild 1 und Bild 2 gehören zusammen. Die Vietnamkriegs-Opposition hat sie getrennt, aber sie ließen sich nicht so einfach trennen. Wenn man in Berlin ein Flugblatt verteilte, mit einer Ausfertigung von Bild 1, und man fuhr von dem Flugblattverteilen nach Hause, gab es in der BZ vielleicht eine



2

Photo 1 did not leak out revealing something, it was authorized and distributed to represent something. Photo 1 is not aimed at readers of the *New York Times* or *Paris Match*. It is directed at farmers in Malaysia, students in Djakarta, the residents of Phnom Penh. It states: one must fight the guerilla as a guerilla, that is what we are doing.

This photo alludes to another image, whose many impressions are represented by Photo 2, the image of communist terror. Photos 1 and 2 belong together. Opponents of the Vietnam War separated them, but they were not so easy

to separate. If in Berlin you distributed pamphlets with a copy of Photo 1 and then drove home afterwards, the Berlin daily newspaper *BZ* might contain a copy of Photo 2. One side published one picture, and the other side published the other. This division was particularly marked in West Germany because the ideological standard of prevailing official and opposition public opinion was particularly low. Despite this false separation the images came together elsewhere to give a bad picture of the whole.<sup>4</sup>

The concept of history as a play taking hold of its audience.

In 1808 Napoleon had beaten the regular Spanish army and a guerilla war took place, made up of around two hundred local guerilla wars. No more than 50,000 Spanish *guerrilleros* succeeded in holding down some 250,000 French. The word *guerilla* is Spanish for "little war."

The only other place that guerilla warfare took place was in Tirol and then only for a short time; the rest of the European wars against Napoleon were fought in open battle.

"The Vienna Convention of 1814/15 restored the European conventions of war. War is waged between states as a war of the regular,

Ausfertigung von Bild 2. Die einen veröffentlichten das eine Bild und die anderen das andere, zu dieser Trennung kam es besonders scharf in der BRD, weil hier das ideologische Niveau der herrschenden Meinung und Gegenmeinung besonders niedrig war. Trotz dieser falschen Trennung haben sich die Bilder an einem anderen Ort wieder zu einem schlechten Bild vom Ganzen zusammengesetzt.<sup>4</sup>

Die Vorstellung, die Geschichte sei ein Schauspiel, das die Zuschauenden ergreift.

1808 hatte Napoleon die reguläre spanische Armee geschlagen, da kam es zu einem Partisanenkrieg, zusammengesetzt aus rund zweihundert regionalen Kleinkriegen. Es gelang den höchstens 50.000 spanischen *guerrilleros*, rund 250.000 Franzosen zu binden. Das Wort *guerrilla* ist ein spanisches Wort und heißt: kleiner Krieg.

Nur in Tirol und nur für kurze Zeit kam es noch einmal zu einem Partisanenkrieg, die übrigen Kämpfe gegen Napoleon in Europa waren offene Feldschlachten.

„Der Wiener Kongreß von 1814/15 stellte die Begriffe des europäischen Kriegsrechts wieder her. Der Krieg wird von Staat zu Staat als ein Krieg der regulären, staatlichen Armeen geführt, zwischen souveränen Trägern eines *jus belli*, die sich auch im Kriege als Feinde respektieren und nicht gegenseitig als Verbrecher diskriminieren, so daß ein Friedensschluß möglich ist. [...] Angesichts einer solchen klassischen Regularität – solange sie wirkliche Geltungskraft hat – konnte der Partisan nur eine Randerscheinung sein, wie er das tatsächlich noch während des ganzen Ersten Weltkrieges (1914-18) gewesen ist.“<sup>5</sup>

Ein Funke sprang damals von Spanien nach Norden über. In Deutschland nicht zu den Bauern und Arbeitern – sondern zu den Künstlern und Militärs. Heinrich von Kleist schrieb das Theaterstück *Die Hermannsschlacht*, August von Gneisenau und Carl von Clausewitz lasen aus dem Spanischen übersetzte Broschüren. 1813 ist ein Edikt über den Landsturm erschienen, das mit einer Unterschrift des Königs in aller Form in der preußischen Gesetzessammlung veröffentlicht worden ist. Das Edikt verpflichtet jeden Staatsbürger, sich dem Feind mit Waffen aller Art zu widersetzen. Beile, Heugabeln, Sensen und Schrotflinten werden empfohlen. Jeder

state armies; by sovereigns of the *ius belli* which even in war respect one another as enemies and do not denigrate the other as criminal, so that a peace agreement remains possible. [...] Given such classic regularity, and for as long as this remained actually valid, the partisan could only be a marginal figure as indeed he remained throughout the entire First World War (1914–18)."<sup>5</sup>

The spark then flew northwards from Spain. In Germany it flew not to the farmers and workers, but to the artists and the military. Heinrich von Kleist wrote the play *The Warrior's Battle*, and August von Gneisenau and Carl von Clausewitz read booklets translated from the Spanish. An edict was issued in 1813 concerning the militia; signed by the king, it was published with due ceremony in the Prussian statute books. The edict obliged every citizen to oppose the enemy with weapons of every kind. Axes, pitchforks, scythes, and shotguns were recommended. Every Prussian was commanded not to obey an enemy order.

Three months later this was withdrawn, freed from all "acherontic dynamism."

"The moment at which the partisan assumed a new and decisive role is concentrated in that short-lived Prussian edict on the militia, the *Landsturmedikt* of April 1813; a new and hitherto unknown character of *Weltgeist* took the stage. It was not the will to resist of a brave and warlike people which opened the way for the partisan and gave him a philosophically founded legitimation, but rather education, culture, and intelligence. He was, if I may say so, philosophically accredited and made presentable. [...]

For at least a moment he enjoyed historical rank and an intellectual consecration. He would never be able to forget this episode. This is a decisive circumstance for our topic. We are speaking of the theory of the partisan, and a *theory* of the partisan which is political and goes beyond the classifications of military studies was only made possible by this accreditation in Berlin. The spark which flew northwards from Spain to Berlin in 1808 found a theoretical shape in Berlin which allowed its embers to remain safe and to be passed on to other hands. [...]

After the Wars of Liberation Prussia came to be dominated by the philosophy of Hegel. It attempted to reconcile revolution and tradition systematically. It could be regarded as being conservative as indeed it

Preuße wird verpflichtet, sich keiner Anordnung des Feindes zu fügen.

Schon drei Monate später ist dieser Text kassiert und von jeder „acherontischen Dynamik“ gereinigt worden.

„In jenem kurzlebigen preußischen Landsturmedikt vom April 1813 konzentriert sich der Augenblick, in dem der Partisan zum erstenmal in einer neuen, entscheidenden Rolle, als eine neue, bisher nicht anerkannte Figur des Weltgeistes auftrat. Nicht der Widerstandswille eines tapferen, kriegerischen Volkes, sondern Bildung und Intelligenz haben dem Partisanen diese Tür geöffnet und ihm eine Legitimierung auf philosophischer Basis verliehen. Hier wurde er, wenn ich so sagen darf, philosophisch akkreditiert und hoffähig gemacht. [...]

Wenigstens für einen Augenblick erhielt er einen geschichtlichen Rang und eine geistige Weihe. Das war ein Vorgang, den er nicht wieder vergessen konnte. Für unser Thema ist das entscheidend. Wir sprechen von der Theorie des Partisanen. Nun, eine politische, über militärfachliche Klassifikationen hinausgehende Theorie des Partisanen ist eigentlich erst durch diese in Berlin erfolgte Akkreditierung möglich geworden. Der Funke, der im Jahre 1808 von Spanien nach dem Norden geflogen war, fand in Berlin eine theoretische Form, die es ermöglichte, ihn in seiner Glut zu behüten und in andere Hände weiterzugeben. [...]

Nach den Freiheitskriegen dominierte in Preußen die Philosophie Hegels. Sie versuchte eine systematische Vermittlung von Revolution und Tradition. Sie konnte als konservativ gelten und war es auch. Aber sie konservierte auch den revolutionären Funken und lieferte durch ihre Geschichtsphilosophie der weitertreibenden Revolution eine gefährliche ideologische Waffe, gefährlicher als Rousseaus Philosophie in den Händen der Jakobiner.“

Die Vorstellung, die Geschichte sei eine Versuchsanordnung, bei der sich der Versuchsleiter am Versuchten infiziert.

#### 4

Als der Vietcong nach Saigon kam:

„Zufällig schon die gute Nachricht gehört?“ erkundigte sich Masters. Sie standen einander gegenüber, keinen Meter voneinan-



was. Yet it also preserved the revolutionary spark and through it philosophy of history gave the ongoing revolution a dangerous ideological weapon; one more dangerous than Rousseau's philosophy had been in the hands of the Jacobins."

The concept of history as an experiment, in which the experimenter becomes infected by the subject.

#### 4

When the Viet Cong reached Saigon:

"'Heard the glad news by any chance?' Masters enquired. They were facing each other. Not three feet lay between them. Masters was staring at Jerry's signal but his eyes did not appear to be scanning the lines.

'What news is that, sport?'

'We just lost the war, Mr. Westerby. Yes sir. Last of the brave just had themselves scraped off the roof of the Saigon Embassy by chopper like a bunch of rookies caught with their pants down in a whorehouse. Maybe that doesn't affect you. Ambassador's dog survived, you'll be relieved to hear. Newsman took it out on his damn lap. Maybe that doesn't affect you either. Maybe you're not a dog-lover. Maybe you feel about dogs same way I personally feel about newsmen, Mr Westerby, sir.'

Jerry had by now caught the smell of brandy on Master's breath which no amount of coffee could conceal, and he guessed he had been drinking for a long time without succeeding in getting drunk.

'Mr Westerby, sir?'

'Yes, old boy.'

Masters held out his hand.

'Old boy, I want you to shake me by the hand.'

The hand stuck between them, thumb upward.

'What for?' said Jerry.

'I want for you to extend the hand of welcome, sir. The United States of America has just applied to join the club of second class powers, of which I understand your own fine nation to be chairman, president and oldest member. *Shake it!*'

'Proud to have you on board,' said Jerry [...]''<sup>6</sup>

der entfernt. Masters starrte auf Jerrys Telegramm, aber seine Augen schienen nicht den Zeilen zu folgen.

„Was denn für eine Nachricht, altes Haus?“

„Wir haben soeben den Krieg verloren, Mr. Westerby. *Yes, Sir.* Die letzten der Tapferen haben sich gerade von einem Heli vom Dach der Botschaft in Saigon runterkratzen lassen, wie eine Bande Blödmänner, die mit runtergelassenen Hosen in einem Puff geschnappt werden. Vielleicht interessiert es Sie gar nicht. Hund des Botschafters ist gerettet, wird Sie freuen zu hören. Journalist ließ ihn auf seinem Schoß mitfliegen. Vielleicht interessiert Sie das auch nicht. Vielleicht sind Sie kein Hundefreund. Vielleicht mögen Sie Hunde ungefähr so gern, wie ich persönlich Journalisten mag, Mr. Westerby, *Sir.*“

Jerry hatte inzwischen Masters' Brandyfahne gerochen, die keine noch so große Menge Kaffee überdecken konnte, und er vermutete, daß Masters schon sehr lange getrunken hatte, ohne daß es ihm gelang, betrunken zu werden.

„Mr. Westerby, *Sir?*“

„Ja, alter Junge.“

Masters streckte die Hand aus.

„Alter Junge, ich möchte, daß Sie mir die Hand schütteln.“

Die Hand schwebte mit hochgerecktem Daumen zwischen ihnen.

„Wozu?“ sagte Jerry.

„Ich möchte, daß Sie die Willkommenshand ergreifen. Die Vereinigten Staaten von Amerika haben sich soeben um Aufnahme in den Club zweitklassiger Mächte beworben, wo, soviel ich höre, Ihre eigene ruhmreiche Nation Chairman, Präsident und ältestes Mitglied ist. *Schütteln!*“

„Begrüße Sie an Bord“, sagte Jerry...“<sup>6</sup>

Auf dem Boden der USA hat es, von der Verdrängung und Ausrottung der Indianer abgesehen, zwei Kriege gegeben. Es gab den nationalen Befreiungskampf gegen die Engländer, teilweise mit partisanischen Mitteln geführt. Der zweite, der Bürgerkrieg, ging unter anderem um die Befreiung des Sklaven zum freien Lohnarbeiter.

Bei aller Größe des Landes und Verstreutheit der Ansiedlungen, die den asiatischen Verhältnissen entspricht, gibt es in den USA aber keine despotische Vergangenheit.

Leaving aside the expulsion and extermination of the Indians, there have been two wars on U.S. soil. There was the war for national liberation against the English, pursued in part using guerilla tactics. The second was the Civil War, fought among other reasons for the emancipation of the slaves and so that they could become paid laborers.

Despite the fact that the country's size and the scattered nature of its settlement corresponds with circumstances found in Asia, the U.S. has no history of despotism.

Even the first settlers had advanced skills and tools in both agriculture and manufacturing. The incorporation of the huge territory into one nation and society was achieved using modern means of communication – the telegraph, railroads, and money. The role played by police and army was merely corrective.

The thought that taking possession of a country means installing one's own administration, running up a flag, and demanding tribute and submission from the natives is one inherited from feudal agrarianism. It is this form of colonialism which even the most backward European countries like Portugal operated until they verged on self-destruction. The U.S. also made territorial conquests and possessed overseas colonies, but the capitalist wisdom prevailed that it is better to control a company through its shares than to take it over completely. This wisdom further dictates that one withdraw from failing companies rather than having to ensure the food supply of the entire surrounding neighborhood, as a feudal lord would have to do ...

The U.S.'s particular history, a special history of civilization with power exercised internally and externally, and the fact its supremacy has never been in danger has given U.S. imperialism a basically extensive character.

Did the Vietnamese beat the U.S. in 1975, or was it just not that important for the U.S. to crush the Vietnamese?

## 5

The book *North Vietnam's Strategy for Survival* deals with the U.S. bombing-war against the DRV in the period from 1965 to 1968.<sup>7</sup> It is based on a seminar on national security policy held at Harvard University and directed in part by Kissinger. The source material for the book included pamphlets from the DRV, statements by North Viet-

Schon die ersten Siedler hatten fortgeschrittene landwirtschaftliche und handwerkliche Kenntnisse und Mittel. Die Vergesellschaftung und Etatisierung des großen Territoriums wurde mit den modernen Kommunikationsmitteln betrieben, Telegraf, Eisenbahn, Geld. Die Polizei/Armee hatte dabei nur korrektive Funktion.

Es ist eine Vorstellung aus dem feudalistisch-agrarischen Erbe, man müsse ein Land in Besitz nehmen, indem man eine eigene Verwaltung unterhält, eine Fahne aufpflanzt, von den Einwohnern Tribut und Unterwerfung verlangt usw. Eine Form von Kolonialismus, die die rückständigsten Länder Europas wie Portugal bis an den Rand der Selbstvernichtung betrieben haben. Die USA haben territoriale Eroberungen gemacht und auch überseeische Kolonien besessen, aber die Erkenntnis aus dem Kapitalismus hat sich schnell durchgesetzt, daß es besser ist, über Aktien eine Firma zu kontrollieren als sie sich gänzlich einzuverleiben. Zu dieser Erkenntnis gehört, daß man sich aus einer schlechtgehenden Firma zurückzieht, statt wie ein Lehnsherr die Ernährung der ganzen Ortschaft, in der sie gelegen ist, gewährleisten zu müssen.

Die besondere Geschichte der USA, eine besondere Kulturgeschichte der Herrschaft nach Innen und Außen und die noch niemals gefährdete Vormachtstellung geben dem US-Imperialismus einen extensiven Grundcharakter.

1975 – haben die Vietnamesen die USA geschlagen oder haben die USA es nicht nötig gehabt, die Vietnamesen niederzukämpfen?

## 5

Das Buch *North Vietnam's Strategy for Survival*<sup>17</sup> behandelt den Bombenkrieg der USA gegen die DRV in dem Zeitraum von 1965 bis 1968. Es geht auf ein Seminar für nationale Sicherheitspolitik an der Harvard-Universität zurück, an dem auch Kissinger leitend beteiligt war. Das Buch benutzt als Quellen Druckschriften aus der DRV, Aussagen von in Südvietnam in Gefangenschaft geratenen Nordvietnamesen, Reiseberichte von Journalisten und das Material der militärischen Luftaufklärung. Es ist ein Buch, das Vietnam aus der Luft angreift und aufklärt.

Eine Bombe (aus der Menge des Tagesdurchschnitts von 800 Tonnen) geht nieder, ein Aufklärungsflugzeug macht ein Foto davon

namese prisoners in the south, travel reports by journalists, and military aerial reconnaissance material. It is a book which attacks Vietnam from the air and offers explanations.

A bomb is dropped (one of eight hundred tons dropped daily on the average), and a reconnaissance plane takes a photo and another the next day. The pictures are compared. Has anything changed, is there any life? The criteria obtained and verified are based on the reality of Vietnamese life; however, whereas it is usually the terminology which creates a distance to the object, here it is inherent in the method itself. The (small) country is plowed up by American science, whereby its surface area becomes greater, and it can more easily be perceived; this methodical cruelty is expressed less stiltedly if one simply speaks of a child poking at an anthill.

In each bombing raid flown over Germany in World War II about a quarter of the airplanes which took off from England were shot down. The U.S. planes over Vietnam did not have to reckon with much resistance. The American superiority was so great that the American pilots were scarcely prepared to encounter resistance; as a result they were occasionally shot down by a farmer armed with a rifle. The Vietnamese frequently deployed mock-ups of artillery, thus keeping the bombs away from the real targets. Or they protected a possible target with a host of fake cannons and presented the Americans easier targets. Or they lulled the Americans into believing themselves safe from the false guns, so that they flew within range of genuine artillery. Owing to the inferiority of their airplanes and pilots – some had never been in a car before entering an airplane – the North Vietnamese air force could only operate defensively. A MIG would appear on the horizon, whereupon the U.S. planes had to drop their bombs untargeted in order to prepare for battle – the MIG would then withdraw.

The book describes the intelligence of the Vietnamese, including their leadership, giving hundreds of examples. The American bombing and decentralization led to a gradual democratization in the DRV. The book describes, for example, how the Vietnamese would protect their trenches from snakes by planting particular plants in the vicinity, making a distinction between uplands where they used banyans (*Ficus bengalensis*) and the Red River Delta where rough dogtail (*Cynosurus echinatus*) was used. The passage describes Vietnamese "tellurian" cunning precisely, but also the power of the Americans to grasp them in

und am nächsten Tag ein neues. Die Bilder werden verglichen. Hat sich etwas verändert, gibt es Leben? Die Kriterien werden auf dem Boden der Wirklichkeit des vietnamesischen Lebens gewonnen und verifiziert, dennoch: die Distanz, die sonst die Terminologie zu ihrem Gegenstand schafft, rührt hier ursprünglich aus dem Verfahren. Die amerikanische Wissenschaft pflügt das (kleine) Land um, wodurch sich dessen Oberfläche vergrößert, also der Wahrnehmung besser zugänglich wird; diese methodische Grausamkeit ist, weniger erhaben ausgedrückt, mit einem Kind vergleichbar, das mit einem Stock in einem Ameisenhaufen herumstochert.

Von den Flugzeugen, die, von England aus, im Zweiten Weltkrieg Deutschland bombardierten, wurde bei jedem Feindflug rund ein Viertel abgeschossen. Die US-Flugzeuge über Vietnam mußten kaum mit Widerstand rechnen. Die amerikanische Überlegenheit war so groß, daß die amerikanischen Piloten nicht darauf gefaßt waren und gerade deshalb gelegentlich von einem Bauern mit dem Gewehr abgeschossen wurden. Die Vietnamesen arbeiteten viel mit Geschützattrappen, die die Bomben anzogen und von den eigentlichen Zielen fernhielten. Oder sie schützten ein wirkliches Bombenziel durch einem Wald falscher Geschütze oder boten den Amerikanern leichtere Ziele an. Oder sie wiegten die Amerikaner so sehr in der Sicherheit der falschen Geschütze, daß jene in die Reichweite eines wirklichen Geschützes flogen. Die nordvietnamesische Luftwaffe konnte auf Grund der Unterlegenheit ihrer Flugzeuge und Piloten – manche hatten noch nie in einem Auto gesessen, bevor sie in ein Flugzeug stiegen – nur defensiv operieren. Eine MIG erschien am Horizont – und die US-Flugzeuge mußten ihre Bomben ungezielt abwerfen, um zum Luftkampf bereit zu sein, dem sich die MIG dann entzog.

Das Buch beschreibt in Hunderten von Fällen die Klugheit der Vietnamesen, auch ihrer Führung. Die amerikanische Bombardierung hat in der DRV mit der Dezentralisierung eine graduelle Demokratisierung bewirkt. Zum Beispiel wird beschrieben, daß die Vietnamesen in die Nähe der Schutzgräben bestimmte Pflanzen setzten, um Schlangen fernzuhalten, wobei noch einmal differenziert wird zwischen dem Hochland, in dem die Banyan (*Ficus Bengalensis*) Verwendung fand, während es im Delta des Roten Flusses das Igel-Kammgras (*Cynosurus echinatus*) war. Das spricht mit

their entirety. In a Hegelian sense, the book's portrayal of the Vietnamese is "most magnificent," but it is American science which has provided this portrayal. This science is literally a science of war.

## 6

"But despite the drums, death occasionally came close. I can still feel my father's strong grip as he held me close to his chest in the bottom of a trench. I couldn't have been more than six or seven. But I can hear him muttering faster and faster: '*Nam do a di da phat, Nam do a di da phat, Nam do a di da phat,*' a Buddhist invocation meaning roughly, 'May God protect us.' Over the sound of this chanting came the roar of bombs exploding around the trench and the rain of dirt spattering onto us.

One particular day the drums had sounded too late, and many of the villagers – including my father and me – hadn't had time to take cover. One of the two planes spotted us and changed its bomb run, flying in low, right over the treetops. Little geysers of earth puffed up near us as my father dove for the trench, sweeping me up in his arms. The thunder overhead terrified me. Were we going to die? I hugged my father as tightly as I could and squeezed my eyes shut.

Suddenly, the racket went away and was followed by shouts of joy, coming louder and closer. My father jumped up and yelled, 'It's been hit!' Everyone piled out of the trenches, running, shouting in delirium, 'It's falling, it's falling!' Fingers pointed upward as the bomber, one engine on fire, swept across the sky in a relentless downward arc. The unbelievable had happened; a lucky gunshot had brought the monster down. As we ran, a fiery ball roared into being two or three kilometers away.

From everywhere the villagers races towards the explosion: the young men out front, pursued by the children, the women and older men somewhat behind. I felt as if I had wings. When I caught up to my father he was pumping the hand of a beaming young man, his other hand on the young man's shoulder.

'Hey, you're the one who got him, aren't you? You're the one who did it! Wonderful, that's just wonderful!'

[...] Hai hoisted me up on his shoulders so that I could see. A hero was my friend; my father was making a speech; my brother played

Genauigkeit von der „tellurischen“ Klugheit der Vietnamesen, ebenso von der Macht der USA, die Vietnamesen in Gänze zu erfassen. Mit einem Worte Hegels zu sprechen, stellt sich in diesem Buch der Vietnamesen auf „das Herrlichste dar“, aber es ist die amerikanische Wissenschaft, der diese Darstellung geschuldet ist. Im wörtlichen Sinne ist diese Wissenschaft eine Kriegswissenschaft.

6

„Doch manchmal ging der Tod ganz nahe an uns vorbei. Ich fühle noch die Kraft meines Vaters, wie er mich, in einem Graben versteckt, an sich drückt. Ich war vielleicht sechs oder sieben Jahre alt, noch höre ich ihn leise sagen: ‚Nam mo a di da phat‘ – eine buddhistische Anrufung indischen Ursprungs, etwa folgenden Inhalts: ‚Gott möge uns beschützen!‘ Einige Dutzend Meter von uns entfernt fielen Bomben. An jenem Tag wurde der Alarm zu spät gegeben, viele konnten sich nicht rasch genug verbergen. Eines der Flugzeuge hatte uns entdeckt und kam zurück, knapp über den Bäumen fliegend. Maschinengewehrketten ließen um uns her kleine Erdbeben entstehen. Der Donner über unseren Köpfen erschreckte mich. Werden wir sterben? Ich schloß die Augen, fest an meinen Vater gedrückt. Während sich der Lärm entfernte, hallten plötzlich Freuden schreie wider. Vater richtete sich auf und rief: ‚Er ist getroffen!‘ Alles sprang aus den Gräben, lief, schrie: ‚Er fällt! Er fällt!‘ Die zum Himmel gestreckten Finger wiesen auf den Bomber, der mit brennendem Motor, in einer scharfen Diagonale, dem Boden zustürzte.

Von überall her eilten die Dörfler zum Brandherd, wahnsinnig vor Freude, die jungen Männer ganz vorn, dann die Kinder, etwas danach die Frauen. Ich fühlte mich beschwingt. Als ich auf meinen Vater stieß, schüttelte er die Hand eines strahlenden jungen Mannes, legte die andere Hand auf dessen Schulter:

‚Hai, hast du ihn runtergeholt? Das ist prächtig!‘

[...] Hai trug mich auf seinen Schultern, mein Vater hielt eine Ansprache, mein Bruder spielte Mandoline. Für mich ist das die Höhe der Begeisterung, stolz, der Freund eines Helden zu sein, der Sohn eines revolutionären Intellektuellen, der Bruder eines Künstlers. Ich bin nahe den Menschen, die alle Einwohner von Rach Ranh bewundern. Da das Dorf mein ganzes Universum ist, kann ich mir



mandolin in the orchestra. I was lost in a swirl of happiness, and pride that I was connected with the men Rach Ranh admired most. Since Rach Ranh was my universe, I couldn't imagine a higher honor. Nobody celebrated the victory over the airplane more enthusiastically than I did. Neither the French nor the Americans can possibly know what a triumph it was for a miserable delta village to achieve this victory over the oppressive force wielded by a Western power. For a barefoot village boy like me, it was a treasure which sustains me to this day."<sup>8</sup>

Doan van Toai was arrested two months after the Americans' withdrawal and the fall of the Thieu regime. He spent twenty-eight months in prisons and camps, he never learned what he was accused of, and he was dismissed without a reason being given. He was allowed to leave the country and went to Paris where he published this book *The Vietnamese Gulag*. It was written in collaboration with a journalist, Michel Voirel, and it may have been his idea to intersperse the description of the present, protracted time in prison with flashbacks of the prisoner's former life.

Being in prison is monotonous and hard to describe. The prisoners are crammed into small rooms, it is very hot, and there is little to eat. Some camps have their origins in the Thieu era; some of the old regime's guards were taken on as well. The slightest violation of camp regulations leads to solitary confinement. There is abuse and torture; Toai tells of horrendous corporal punishment. The prisoners are mainly highly respected people, including some who had spent a long time fighting for the revolution. One had already been imprisoned during the struggle against the French.

While in prison, Toai remembers the scene of an airplane shot down by a son of the village: the village with people working, an airplane from above bringing strangers, an opponent superior in speed, firepower, agility, and training and who also has the advantage of being able to determine the time and place to fight. Whether from boredom or high spirits this enemy treats the villagers as fair game for a shooting party. The village's resistance appears as a natural right. Toai, the son of a teacher, tells of a village in which everyone shows solidarity because everyone is poor. But what if there is collaboration with the foreigners in the village – and what is collaboration? And what if one has to leave the village to fight the aggressors at the place they come from?

eine höhere Ehre gar nicht vorstellen. Und tatsächlich gibt es keine. Dieser Sieg eines elenden Delta-Dorfes über die erdrückende Kraft einer westlichen Macht ist ein Triumph, dessen Bedeutung weder die Franzosen noch die Amerikaner einzuschätzen wissen. Für mich barfüßiges Dorfkind war es ein Schatz, aus dem ich noch heute schöpfe.“<sup>8</sup>

Doan van Toai wurde zwei Monate nach dem Abzug der Amerikaner und dem Sturz des Thieu-Regimes verhaftet. Er war 28 Monate lang in Gefängnissen und Lagern, er erfuhr nie, wessen man ihn anklagte, und er wurde entlassen ohne Begründung. Er durfte das Land verlassen, ging nach Paris, wo er dieses Buch *Der vietnamesische Gulag* veröffentlichte. Es ist unter Mitwirkung des Journalisten Michel Voirel verfaßt; vorstellbar, daß von ihm die Idee kommt, in die Beschreibung der langen Gefängnisgegenwart Rückblenden auf das Vorleben des Gefangenen einzubauen.

Das Gefängensein ist monoton und schwer zu beschreiben. Die Häftlinge sind bei großer Hitze in enge Räume gepfercht, es gibt wenig zu essen. Einige Lager sind aus der Thieu-Zeit, auch von dem Wachpersonal des vorigen Regimes sind einige übernommen. Bei kleinsten Verstößen gegen die Lagerordnung gibt es Einzelhaft. Es gibt Mißhandlung und Folter, Toai berichtet von einer grauenregenden Prügelstrafe. Die Häftlinge sind vor allem Notabeln, es sind auch welche darunter, die lange auf seiten der Revolution gekämpft haben. Einer ist schon im antifranzösischen Kampf im Gefängnis gewesen.

Aus diesem Gefängnis erinnert sich Toai an die Szene mit dem von einem Sohn des Dorfes abgeschossenen Flugzeug. Das Dorf mit arbeitenden Menschen, von oben kommt ein Flugzeug mit Fremden, ein Gegner, der an Schnelligkeit, Feuerkraft, Wendigkeit, Ausbildung überlegen ist und auch noch den Vorteil hat, Ort und Augenblick des Kampfes bestimmen zu können. Dieser Gegner macht aus Langeweile oder Übermut eine Hühnerjagd auf die Menschen im Dorf. Die Gegenwehr des Dorfes erscheint als Naturrecht. Toai, Sohn eines Lehrers, berichtet von einem einigen Dorf, in dem alle solidarisch sind, weil sie arm sind. Aber was ist, wenn es im Dorf Kollaboration mit den Fremden gibt, was heißt Kollaboration? Und was ist, wenn man das Dorf verlassen muß, um die Angreifer dort zu bekämpfen, wo sie herkommen?

Toai is the same age as those who founded the anti-Vietnam War movement at universities in the U.S. and in Europe from 1965 on, and who created a Vietnam which they carried in their heads, under their skin, and in the pits of their stomachs.

Toai was a student politician in Saigon. The Thieu regime used police, secret police, and armed forces against the opposition students. Students were thrown in jail, among them Toai, he however remained aware that the student opposition has a rhetorical undertone. People talk as though everything were a matter of life and death, but as long as you are a student in the city, you are a future master, the progeny of the caste making the politics and the deals in this country. Enmity can exist within this caste, but not to an extent that would threaten the caste's existence or power.

During a general strike by students in 1970, Toai suggested action for the defense of Vietnamese compatriots in Cambodia; enthusiasm rose; they occupied the Cambodian embassy and were able to hold their position for two months. The context: the neutral leader of Cambodia, Sihanouk, was overthrown and replaced by a pro-U.S. regime under Lon Nol. Under Sihanouk, several Cambodian provinces had been used by the North Vietnamese to marshal forces fighting in South Vietnam. "Sihanouk's fall promised Cambodians an opportunity of making a move against the Vietnamese." However, they failed to act against the North Vietnamese troops, preferring to take advantage of the Vietnamese merchants in Phnom Penh, where pogroms took place over several days; thousands of them fled to South Vietnam. Because of these pogroms the public mood in South Vietnam was against the Cambodians. The students made use of this climate of opinion to put the government in a dilemma. It had to act because Cambodia was now an ally, but at the same time it couldn't act because Saigon's businessmen and their clients were anti-Cambodian and pro-student. The occupation was a clever gambit, but it failed to untangle the country's knotted relations (national and supranational, racist and solidary, traditional and modern, political and humanitarian). A country changed allegiance, and the tremor in the power structure uncovered something otherwise hidden by the big war.

Toai traveled to the U.S. at the invitation of the student committee against the war. He was disappointed by the verbal radicalism of the

Toai ist in dem gleichen Alter wie diejenigen, die in den USA und in Europa die Opposition gegen den Vietnamkrieg an den Universitäten begründeten, von 1965 an, die in ihrem Kopf, unter ihrer Haut, in ihrer Magengrube ein Vietnam geschaffen hatten.

Toai war in Saigon ein Studentenpolitiker. Gegen die oppositionellen Studenten setzt das Thieu-Regime Polizei, Geheimpolizei und Militär ein, Studenten werden ins Gefängnis geworfen, auch Toai, aber er bleibt sich dessen bewußt, daß die studentische Opposition einen rhetorischen Unterton hat. Man spricht, als ginge es um Leben und Tod, aber solange man in der Stadt Student ist, ist man ein künftiger Herr, Nachwuchs für die Kaste derer, die in diesem Land die Politik und die Geschäfte machen. Innerhalb dieser Kaste kann es Feindschaft geben, aber keine, die die Existenz und Herrschaft dieser Kaste bedroht.

1970, bei einem Generalstreik der Studenten, schlägt Toai eine Aktion zur Verteidigung der vietnamesischen Landsleute in Kambodscha vor, Begeisterung wallt auf, sie besetzen die kambodschanische Botschaft, und diese Stellung können sie zwei Monate halten. Der Zusammenhang: in Kambodscha ist der neutralistische Sihanouk gestürzt und das Pro-US-Regime Lon Nol an die Macht gekommen. Unter Sihanouk haben die Nordvietnamesen einige Provinzen Kambodschas als Aufmarschplatz für die Kämpfe in Südvietnam benutzen können. „Sihanouks Sturz verhiess den Kambodschanern, daß sie nun gegen die Vietnamesen vorgehen könnten.“ Sie gehen aber nicht gegen die nordvietnamesischen Truppen vor, halten sich an den vietnamesischen Kaufleuten in Pnom-Penh schadlos, gegen die es ein paar Tage lang Pogrome gibt, Tausende von ihnen flüchten nach Südvietnam. Wegen dieser Pogrome gibt es in Südvietnam eine Stimmung gegen die Kambodschaner. Auf diese Stimmung setzen die Studenten, sie bringen die Regierung in Verlegenheit, die handeln muß, weil Kambodscha jetzt ein Alliiertes ist, und nicht handeln kann, weil die Geschäftsleute von Saigon und deren Klientel gegen die Kambodschaner und mit den Studenten sind. Ein kluger *Schachzug* ist diese Besetzung, aber er bringt keine Entwirrung in das Geflecht von nationalen und übernationalen, rassistischen und solidarischen, traditionellen und neuen, politischen und humanitären Beziehungen. Der Bündniswechsel eines Landes, eine Erschütterung im

American students, who were swift to take the side of the NLF so as not to have to regard contradictions in Vietnam and Indochina, so as to be able to dismiss them. The Americans exhibited a masochistic sense of shame, an anti-colonialist reflex which in addition was an egoistical theme: " [...] this war should stop because it has cost too many American lives and dollars. Whether supporters of war or of peace, the Americans were mostly interested in their own country and themselves, not Vietnam or the Vietnamese."

Toai did not belong to the NLF, he sympathized with it and believed that after its victory a "tolerant and liberal South Vietnam" would be established. Imprisonment brings about far-reaching changes. The attitudes in the book change. Attempts are made to reconstruct the way things once were. There is also the past as expressed with today's consciousness. In this process the events and perceptions from before prison are not only read differently, but edited in hindsight.

Casting a sideways glance at Mao, Ho Chi Minh always pointed out that he was not a theorist and had not developed any ideas which could be preserved in a book. He made clear that he regarded himself not as an author, but as a reader. He had read Lenin's book *Imperialism, The Highest Stage of Capitalism* again and again over many years, and felt that it was enough to continue rereading this book. This apparent gesture of humility is simultaneously an expression of self-confidence: "Our political culture is strong, it is so very contemporary that we have no need to manifest it in a book. What we lack – and the *only* thing we lack – is the relation of our struggle to the world." It is this which made the Vietnamese struggle against the U.S. into a warm, nurturing current for me here and for my contemporary Toai a couple of hundred meters removed from the scene of events in Saigon. The system of Marxist-Leninist history aligning all the forces like a magnet. Revolution is authentic, not natural: in this pair of concepts the hope is expressed that society can be redesigned. You don't have to burn down the old, as is being done to the Brazilian rain forest, you can change it as has happened in the Alps, on the Nile, between the Euphrates and the Tigris, and on the Mekong. Politics as landscape gardening ... a gentle self-conception. Why, oh why did this warm current cool down? Lenin feared that the Bolsheviks' culture was too weak, that against their will the czarist traditions of imperialist Russia would prevail. Toai cites Vietnamese intellectuals who consider

Machtgefüge deckt etwas auf, was sonst vom großen Krieg verborgen wird.

Toai fährt auf Einladung des Studentenkomitees gegen den Krieg in die USA. Er ist enttäuscht von der Wortradikalität der amerikanischen Studenten, die schnell für die NLF Partei ergreifen, um Vietnam und Indochina nicht in Widersprüchen betrachten zu müssen, um es abtun zu können. Bei den Amerikanern eine masochistische Scham, ein antikolonialistischer Reflex, dazu noch ein egoistisches Motiv: „... dieser Krieg sollte aufhören, weil er zu viele amerikanische Menschenleben und Dollars kostete. Anhänger des Krieges oder des Friedens, waren die Amerikaner zumeist an ihrem Land und sich selbst interessiert, nicht an Vietnam und den Vietnamesen.“

Toai gehörte der NLF nicht an, er sympathisierte mit ihr und hat geglaubt, nach dem Sieg werde ein „tolerantes und liberales Süd-vietnam“ aufgebaut. Das Gefängnis ist ein starker Einschnitt. Das Buch wechselt in der Haltung. Es gibt den Versuch zu rekonstruieren, was früher war. Und es gibt das Frühere aus dem Bewußtsein des Heute. Dabei werden die Ereignisse und Wahrnehmungen vor der Gefängniszeit nicht nur neu gelesen, sondern auch nachredigiert.

Ho Tshi Min hat immer herausgestellt – mit einem Seitenblick auf Mao –, er sei kein Theoretiker, er habe keine Ideen entwickelt, die sich in einem Buch aufheben ließen. Er stellte heraus, er sei kein Autor, vielmehr ein Leser. Lenins Buch *Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus* habe er über viele Jahre hinweg immer wieder gelesen. Es genüge, dieses Buch immer wieder zu lesen. Das erscheint als eine Geste der Demut, ist zugleich ein Ausdruck von Selbstbewußtsein: „Unsere politische Kultur ist stark, sie ist so sehr gegenwärtig, daß wir sie nicht mit einem Buch manifestieren müssen. Was uns fehlt – das *einzig*, was uns fehlt –, ist die Beziehung unseres Kampfes auf die Welt.“ Das ist es, was den vietnamesischen Kampf gegen die USA zu einem Wärmestrom gemacht hat, für mich hier und für meinen Altersgenossen Toai, ein paar hundert Meter entfernt vom Geschehen in Saigon: die marxistisch-leninistische Geschichtssystematik richtet wie ein Magnet alle Kräfte aus. Die Revolution ist authentisch, nicht naturwüchsig, in diesem Begriffspaar drückt sich die Hoffnung aus, es könne eine Umgestaltung der Gesellschaft geben. Man müsse das Alte nicht niederbrennen,

Marxist-Leninist culture separated from Buddhism and Confucianism to be too weak to grasp reality.

Toai attempted an explanation. In the 1968 Tet Offensive, the people who gave the Vietnamese revolution its soul were killed; those left over were bureaucrats and opportunists. Since then the front had no longer been a broad coalition in which traditional Vietnamese experience could be enriched by the systematic ideas of the West. The history of social revolution offers many examples of a few thousand people inspiring a great movement, and that with their death, their departure, or disappointment, the inspiration was lost. During the Tet Offensive the NLF stormed the cities and even the U.S. embassy in Saigon, losing tens of thousands of fighters; it had a propaganda function, proving – and it could do little more than prove – that the U.S. would not reach its goal in the immediate future.

In every war there are attacks aimed more at demonstrating might than in actually achieving anything. Until recently I had seen the Tet offensive as having been dictated by the tragic necessity of the weaker party to demonstrate through real blood that he can prolong the war indefinitely. Today I wonder whether it fits together: the sacrifice of the avant-garde and its liquidation.



wie es mit dem Urwald in Brasilien geschieht, vielmehr könne man es umgestalten, wie es in den Alpen geschehen ist, am Nil, zwischen Euphrat und Tigris und am Mekong. Die Politik als Landschaftsgärtnerie – ein milder Selbstbegriff der eigenen Position. Warum, warum ist dieser Wärmestrom erkaltet? Lenin fürchtete, die Kultur der Bolschewiki sei zu schwach, gegen deren Willen werde sich die zaristische Tradition des imperialistischen Rußland durchsetzen. Toai zitiert vietnamesische Intellektuelle, die die marxistisch-leninistische Kultur getrennt von Buddhismus und Konfuzianismus für zu schwach erachten, die Wirklichkeit zu fassen.

Toai macht einen Erklärungsversuch. Bei der Tet-Offensive 1968 seien die Menschen gestorben, die die vietnamesische Revolution beseelten, übriggeblieben seien die Bürokraten und Opportunisten. Seither ist die Front keine breite Koalition mehr, in der die traditionelle vietnamesische Erfahrung um die systematischen Ideen des Westens bereichert wird. Aus der Geschichte der sozialen Revolution ist des öfteren herauszulesen, daß ein paar tausend Leute eine große Bewegung inspirieren; daß mit ihrem Tod, ihrem Weggang, ihrer Enttäuschung diese Inspiration verloren war. Die Tet-Offensive, bei der die NLF einen Sturm auf die Städte machte, sogar die Botschaft der USA in Saigon stürmte und Zehntausende von Kämpfern verlor, hatte eine propagandistische Funktion: sie bewies und konnte wohl nie mehr als beweisen, daß die USA nicht so bald zu ihrem Ziel kommen könnten.

In jedem Krieg werden Angriffe gemacht, die eher die Kampfkraft darstellen sollen denn etwas erreichen. In der Tet-Offensive sah ich bisher die tragische Notwendigkeit, daß der Schwache mit wirklichem Blut dem Gegner zeigen muß, daß er den Krieg in ewige Länge ziehen kann. Jetzt bedenke ich, ob das zusammenpaßt: die Aufopferung der Avantgarde und ihre Liquidation.

Alte Insassen begrüßen die neuen.  
Am Himmel verjagen weiße Wolken die schwarzen.  
Weiße und schwarze Wolken  
haben sich unserem Blick entzogen.  
Auf der Erde werden freie Menschen  
ins Gefängnis geworfen.<sup>9</sup>



Old inmates of the jail welcome new prisoners.  
In the sky, white clouds are chasing the black ones away.  
White clouds and black have drifted out of our sight.  
On earth free people are huddled into the jail.<sup>9</sup>

The body count. Five dead bodies lain in a row which is continued by weapons. A hunter's bag displayed in manageable order so as to allow taking stock, counting, and making photographs. The weapons lie next to the people here, just as in a kill the smaller animals lie next to the bigger ones. There are also some weapons lying in a small, muddled heap; they are the values behind the decimal point. The fact that weapons and people have been placed in a row shows that we are being given a demonstration of the enemies' fighting power, and that the part of it which is exhibited has been broken.

The automobile and the motor-tricycle on the opposite side of the road stand there just as they would in the U.S. or in Europe in a picture showing dead people on the road. Death interrupts the journey – the person involved, the witness, the helper, the onlooker. There are two children in this photo watching the activity; the closest seems to be looking at the photographer. This is characteristic of most street photos: a bystander whose look is one which asks why exactly this moment should be worth photographing. The women with the bicycles have averted their bodies and their gaze, perhaps in expectation of the person approaching on the bicycle. The ambiguity of their behavior gives the picture authenticity. It indicates that it wasn't the photographer who arranged the symbols or had them put there and helps him appear as someone who observes and records, as an eyewitness.

But who are the dead? Who killed them?

Abbreviations:

AID: (United States) Agency for International Development

ARVN: Army of the Republic of (South) Vietnam

DRV: Democratic Republic of (North) Vietnam

GVN: Government of (South) Vietnam

MAAG: (United States) Military Aid and Assistance Group

MACV: (United States) Military Assistance Command, Vietnam

NLF: National Liberation Front

Die Totenzählung. Fünf Tote sind in eine Reihe gelegt, die von Waffen fortgesetzt wird. Eine Jagdstrecke, bei der man zur Bilanz, zum Zählen und Fotografieren eine übersehbare Ordnung herstellt. Die Waffen liegen hier neben den Menschen, wie bei der Jagdstrecke die kleineren Tiere neben den größeren liegen. Es gibt außerdem noch Waffen in einem unübersichtlichen Häufchen, das sind die Werte hinter dem Komma. Daß Waffen und Personen in eine Reihe gelegt worden sind, drückt aus, daß es hier um die Darstellung gegnerischer Kampfkraft geht, deren im Bild gezeigter Teil gebrochen ist.

Das Auto und das Motordreirad auf der gegenüberliegenden Straßenseite stehen da, wie sie auch in den USA oder in Europa auf einem Bild mit Toten auf der Straße stehen. Der Tod unterbricht die Fahrt – der Beteiligte, der Zeuge, der Helfer, der Schaulustige. Auf diesem Bild gibt es zwei zuschauende Kinder, das vordere scheint auf das Fotografieren zu schauen, wie es das bei Straßenbildern beinahe immer gibt: einen Beistehenden, der mit seinem Blick fragt, warum gerade dieser Augenblick einer Fotografie wert sein soll. Die Frauen mit den Fahrrädern haben Körper und Blick abgewandt, vielleicht in Erwartung der Person, die sich auf dem Fahrrad nähert. Die Undeutlichkeit ihres Verhaltens gibt dem Bild das Authentische. Spricht dafür, daß es nicht der Fotograf war, der die Zeichen setzte oder veranlaßte, daß sie gesetzt wurden; hilft ihm zu erscheinen als einer, der sieht und bezeugt, als Augenzeuge.

Aber wer sind die Toten? Wer hat sie getötet?

Abkürzungen:

AID: (United States) Agency for International Development

ARVN: Army of the Republic of (South) Vietnam

DRV: Democratic Republic of (North) Vietnam

GVN: Government of (South) Vietnam

MAAG: (United States) Military Aid and Assistance Group

MACV: (United States) Military Assistance Command,  
Vietnam

NLF: National Liberation Front

PRP: People's Revolutionary Party

USOM: United States Operations Missions

PRP: People's Revolutionary Party

USOM: United States Operations Missions

The image of American torturers and the tortured Vietnamese is a simplified summary of the war; a war with many parties, many fronts, and fought in very different ways.

On the one side there are regular troops from North Vietnam and NLF regulars. North Vietnamese and NLF (known to the Americans as the Viet Cong) also fight as irregulars, that is to say out of uniform. Parts of the rural and city populations are sucked into their struggle, without belonging to them in a formal sense.

On the other side there is the army of the South Vietnamese government together with its police forces. There is the U.S. Army and its liaison units to the South Vietnamese.

This side is fighting two wars as well, one conventional and the other partisan-style, a big one and a small one. This side too persuades or forces portions of the population to take part in the fighting.

However long, varied, and intensive the war continues, there are millions who take no part in it. Many are killed by bullets, bombs, or shells without belonging to any party.

Each fatality is entered on the credit side of the balance sheet, provided one can find the corpse. If the dead man is not in uniform, one can put him down in the books and reports as a guerilla or suspected Viet Cong. Any woman or child can be described as such. If the dead man is in the uniform of the South Vietnamese army, one can take it off him, and he can continue a shadowy existence on the payroll of his superiors. In the attacks on Saigon, Viet Cong grenades landed in the poorer quarters too. And how can it be said who fired a grenade or a bullet when the Viet Cong captures its weaponry from the Americans, and when the weapons lined up beside the corpses to show broken opposition strength will themselves be sold on the black market. Sometimes, the U.S. uses poetical/educational/psychological means to wage their little war, to try and win over a village to cooperation with the GVN; a U.S. airplane, fighting the larger war, flies overhead and bombs the experiment out of existence. It is hard to coordinate the big war with the small war; of course, the U.S. sometimes fires at its allies accidentally and vice versa, and various parts of an army are always shooting their comrades by mistake.

Der Krieg, der in dem Bild vom folternden Amerikaner und dem gefolterten Vietnamesen so einfach gefaßt ist, hat sehr viele Parteien, Fronten und wird sehr verschieden gekämpft.

Es gibt reguläre Truppen aus Nordvietnam, reguläre Truppen der NLF. Nordvietnamesen und NLF (von den USA Vietcong genannt) kämpfen auch irregulär, also ohne Uniform. Es gibt Teile der ländlichen und städtischen Bevölkerung, die in ihren Kampf mit herangezogen werden, ohne ihnen förmlich anzugehören.

Auf der anderen Seite gibt es die Armee der südvietnamesischen Regierung, nebst deren Polizeien. Es gibt die US-Armee und deren Verbindungsformationen zu den Südvietnamesen.

Auch diese Seite führt zwei Kriege, einen konventionellen und einen partisanenähnlichen, einen großen und einen kleinen. Auch diese Seite gewinnt oder preßt Teile der Bevölkerung, an den Kampfhandlungen teilzunehmen.

So lang, vielfältig und intensiv dieser Krieg ist, gibt es doch Millionen, die an ihm keinen Anteil nehmen. Viele werden von einer Kugel, Bombe, Granate getötet, ohne einer Partei zuzugehören.

Jeder Tote, sofern man die Leiche findet, kommt in eine Erfolgsbilanz. Sofern der Tote keine Uniform trägt, kann man ihn als Partisanen oder Vietcong-Verdächtigen in die Meldungen und Bücher setzen. Jede Frau und jedes Kind kann so bezeichnet werden. Sofern der Tote die Uniform der südvietnamesischen Armee anhat, wird man sie ihm ausziehen: so kann er noch eine Weile in den Soldbüchern seiner Vorgesetzten weiterleben. Bei Angriffen auf Saigon treffen die Granaten des Vietcong auch die Armenviertel. Und wie läßt sich feststellen, wer eine Granate oder Kugel abgeschossen hat, da der Vietcong die Waffen der Amerikaner erbeutet, und auch die Waffen, die ordentlich neben den Toten als gebrochene Kampfkraft aufgeführt sind, wieder auf den schwarzen Markt gehen. Es kommt auch vor, daß die USA den kleinen Krieg mit politisch-educativ-psychologischen Mitteln führen, ein Dorf für die Zusammenarbeit mit der GVN zu gewinnen suchen, und dann kommt ein amerikanisches Flugzeug, das den großen Krieg führt, und bombt diesen Modellversuch zusammen. Es ist schwer, den großen Krieg und den kleinen Krieg aufeinander abzustimmen, natürlich erschießen die USA auch versehentlich ihre Verbündeten und umgekehrt, auch schießt eine Armee stets versehentlich auf die eigenen Leute.

The body count. The picture is a proper receipt for so many faked balance sheets.

7

John Keegan asks what the words one uses when describing wars actually mean. What does it mean to say: "[...] the brigade attacked, but could not prevail [...], the enemy was shaken [...], the French reserves mingled with the surging masses and attempted to resume the battle"? What does it mean when a description of a battle says "a wall of corpses"?

"Human bodies, even when pushed about by bulldozers, do not, as one can observe if able to keep one's eyes open during the film of the mass-burials at Belsen, pile into walls, but lie in shapeless sprawling hummocks. [...] For the heaps to rise higher, they must be climbed by the next victims: and the 'six-foot heaps' of Agincourt could have been topped-out only if men on either side had been ready and able to duel together while balancing on the corpses of twenty or thirty others. The notion is ludicrous rather than grisly."<sup>10</sup>

Keegan studied at Oxford and trained officers at Sandhurst. His book describes three battles – Azincourt in 1415, Waterloo in 1815, and Somme in 1916. A battle is war in a unity of place, time, and action. He declares at the outset that he has never taken part in a battle. Before describing the battles, he discusses the methodology of military writing and its themes: battle description as national prose, as legend, and as political propaganda. There is the contrast between the view of a battle from above, from the general's vantage point, and that from below, the perspective of the combatant or non-combatants involved – whereby literature deals with the individual and military sociology has begun to develop the figure of the unit, about six men strong, as both protagonist and recipient.

"Action is essentially destructive of all institutional studies: just as it compromises the purity of doctrines, it damages the integrity of structures, upsets the balance of relationships, interrupts the network of communication which the institutional historian struggles to identify and, having identified, to crystallize."<sup>11</sup>

War is destruction, and even when practiced systematically by institutions, the extent of the destruction will always exceed expectations.

Die Totenzählung. Das Bild ist eine ordentliche Quittung für viele gefälschte Bilanzen.

7

Was bedeuten die Wörter eigentlich, die man benutzt, wenn man vom Krieg spricht, fragt John Keegan. Was heißt das: „[...] griff die Brigade an, konnte aber nicht durchkommen [...], der Feind wankte [...], dort stand die Reserve der Franzosen, mischte sich unter die wogende Menge und versuchte, den Kampf wieder aufzunehmen?“ Was heißt es, wenn in einer Schlachtbeschreibung steht: „zur Mauer aufgeschichtete Tote“?

„Menschenleiber häufen sich nicht zur Mauer auf, selbst wenn sie mit Bulldozern bewegt werden – wie man feststellen kann, wenn man es über sich bringt, den Film über ein Massenbegräbnis von Bergen-Belsen anzusehen –, sondern sie bilden unförmig nach allen Seiten auseinanderfallende Erhebungen. [...] Damit solche Haufen höher werden, müssen die nächsten Opfer schon erst hinaufsteigen, und die ‚sechs Fuß hohen‘ Haufen von Azincourt hätten nur zustande kommen können, wenn Männer beider Seiten bereit und in der Lage gewesen wären, sich, auf zwanzig bis dreißig Leichen balancierend, zu duellieren. Die Vorstellung ist eher komisch als schauerlich.“<sup>10</sup>

Keegan ist einer, der in Oxford studiert hat und in Sandhurst die Offiziere lehrt. Sein Buch beschreibt drei Schlachten: Azincourt 1415, Waterloo 1815 und Somme 1916. Eine Schlacht, das ist der Krieg in einer Einheit von Ort, Zeit, Handlung. Er erklärt sofort, selbst niemals an einer Schlacht teilgenommen zu haben. Vor den Schlachtbeschreibungen erörtert er die Methoden der militärischen Literatur und ihrer Sparten. Die Schlachtbeschreibung als nationale Prosa, als Mythos, als politische Propaganda. Der Widerspruch der Betrachtung des Ereignisses von oben, vom Feldherrnhügel, und von unten, vom Kämpfenden und Nicht-Kämpfenden aus, wobei die Literatur vom einzelnen spricht und die Militärsoziologie angefangen hat, die kleine Gruppe von ca. sechs Mann als Akteur und kollektiven Rezipienten zu entwickeln.

„Aktion ist wesentlich die Zerstörung jeder institutionellen Forschung; sie kompromittiert nicht nur die Reinheit der Doktrin,

The destruction spreads to that which is communicated. So too in Vietnam; soldiers throughout history have never gone to their deaths entirely voluntarily, it was always necessary to organize this voluntariness. In this book the war appears as a subject like sexuality. The war is always there, and everybody knows this. Much is talked about it, but nobody completely trusts what they hear and say about war. The simplest aspects of war are puzzling or mysterious: knowledge is withheld, yet attempts to inform are made. Taboos are created and broken; there is banality and well-kept secrets. By the way, Keegan the author is more than a little coquettish, but that's no great comfort.

## 8

Of the many armies fighting in Vietnam, there is one more which deserves attention. The Americans sent so many scientists to Vietnam that they could form a separate branch of the services. There were sociologists, psychologists, psychiatrists, psychoanalysts, ethnologists, and others, even communication researchers. One of them called Pike wrote a quite conventional book about the Viet Cong which may be seen to be deficient from its obvious appearance. In it, genuinely useful organizational terms from sociology have been replaced by terms from the science of communication: interviews, surveys, documents, statistics, influencing factors, and variables. How it all accumulates! Hardly any books are published using this material, more often they are papers which are copied from microfilm or typed, wrapped in a piece of cardboard. They are not issued by publishers, but by agencies or foundations which launder money for the military or university authorities. The early imperialists in Asia, Britain, and France at least commemorated the cultures they despoiled in books – a book is still a real tombstone.

The unceremonious American writings were produced to argue, accompany, and justify the Americans' smaller war in Vietnam. Science in the spirit of soap advertising – what would a Vietnamese do if you gave him one hundred dollars or shot his mother. Despite a few references to history, ethics, or religion such as can be found in advertising too, they deal only with the immediate present and future. The Americans do not know Vietnam. The scientists cannot speak Vietnamese and have only come to Vietnam after being called there by the

sondern beeinträchtigt die Integrität der Strukturen, zerstört das Gleichgewicht der Beziehungen, unterbricht das Kommunikationsnetz, das der Institutionshistoriker herauszukristallisieren sucht.“<sup>11</sup>

Der Krieg ist Zerstörung, doch auch bei institutioneller, systematischer Handhabung übertrifft das Zerstörerische jedesmal die Erwartung – in Form und Ausmaß. Die Zerstörung greift auf die Mitteilung über.

Zu Vietnam außerdem: niemals in der Geschichte des Krieges sind die Soldaten ganz freiwillig gestorben, man mußte diese Freiwilligkeit immer organisieren.

Mit diesem Buch erscheint der Krieg als ein Sujet ähnlich der Sexualität. Der Krieg ist immer dabei, und jeder weiß das. Es wird auch viel von ihm gesprochen, aber niemand traut dem ganz, was er vom Krieg hört und spricht. Die einfachsten Dinge vom Krieg sind ein Rätsel oder Geheimnis. Es gibt die Zurückhaltung des Wissens und die versuchte Aufklärung. Es gibt die Tabuisierung und Enttabuisierung. Banalität und bewahrtes Geheimnis. Nebenbei bemerkt, ist der Autor Keegan ein koketter Hund, was aber auch nicht trösten kann.

## 8.

Zu den vielen Armeen, die in Vietnam kämpften, kommt noch eine hinzu: die Amerikaner schickten so viele Wissenschaftler nach Vietnam, daß diese eine eigene Waffengattung ausmachten. Es kamen die Soziologen, Psychologen, Psychiater, Psychoanalytiker, Ethnologen und anderes, auch Kommunikationsforscher. Einer mit dem Namen Pike hat ein ganz herkömmliches und offensichtlich unzulängliches Buch über den Vietcong geschrieben, in dem die eigentlich wirksamen organisationssoziologischen Termini durch solche der Kommunikationswissenschaft ersetzt worden sind ... Befragungen, Erhebungen, Dokumente, Statistisches, Einflußfaktoren und Variablen. Wie sich das anhäuft! Zur Veröffentlichung aus diesem Material kommen kaum Bücher, eher Papers in Composersatz oder vom Mikrofilm, in ein Stück Pappe geschlagen. Keine Verlagsschriften, sondern erhältlich bei Institutionen oder Stiftungen, in denen das Geld der militärischen und universitären Behörden gewaschen wird. Die früheren Imperialisten in Asien,



army; called to help in the task of establishing a regime loyal to the U.S. – one which is regarded as lightweight although it is tough. They cannot speak Vietnamese, and they don't learn any new words. Their words remain the same when applied to new objects. The unfeeling poverty of intellect characterizing American Vietnam Studies makes it hard to bear.

"You know of course that I am American. I am in Vietnam for rather interesting reasons. In this war there are many people who don't approve of the position of the United States. It seems important to us that we get to understand those which disagree with us. I am not from the armed forces, I am a social scientist, a psychoanalyst. I have nothing to do with military intelligence, I am not interested in political or military secrets. [...]

- Have you had dreams lately?
- No dreams. When I lie down, I am very tired.
- Do you dream much?
- No, sir.
- Do you ever dream?
- No.
- No dreaming?
- Never.
- Did you ever dream as a child?
- Yes. If I had played with something during the day, I mostly dreamt of it at night.
- Please remember, try and remember a dream.
- I can't remember any, sir."<sup>12</sup>

Strange language – just ten years after the 1917 revolution there were already a large number of publications, today the literature on the subject is beyond counting, partly because emigration and exile meant that much appeared in far-off countries which don't have the bibliographical standards of Europe or the U.S.

Since about the middle of the nineteenth century, when the labor movement entered an alliance with science, a wide class of intellectuals and intellectualized workers was formed. This class had a cosmopolitan orientation and tried to organize itself internationally. Further exchanges resulted from repression and exile; there were Russian socialists in Switzerland as well as in Belgium and London, and all the larger European cities had a group of multinational foreigners forming

England und Frankreich, setzten den Kulturen, denen sie einen Stoß gaben, wenigstens mit Büchern einen Grabstein; ein Buch, das ist noch ein wirklicher Grabstein.

Die unfeierlichen amerikanischen Schriften sind entstanden, den kleinen Krieg der USA gegen Vietnam zu fundieren, zu begleiten und zu begründen. Wissenschaft aus dem Geiste der Waschmittelwerbung – was wird ein Vietnameser tun, wenn man ihm hundert Dollar gibt oder seine Mutter erschießt. Trotz einiger Referenzen, die der Geschichte, Ethik, Religion erwiesen werden – das gibt es auch bei der Werbung –, geht es nur um die nächste Gegenwart und Zukunft. Die Amerikaner kennen Vietnam nicht – die Wissenschaftler können auch kein Vietnamesisch –, sie kommen erst mit Vietnam in Berührung, nachdem die Armee sie gerufen hat, zu helfen bei der Aufgabe: Etablierung eines Regimes, das auf seiten der USA steht – eine Aufgabe, die für leicht genommen wird, auch wenn sie mühsam ist. Sie können kein Vietnamesisch und sie lernen keine neuen Wörter. Auf den neuen Gegenstand angewendet, ändern sich auch ihre eigenen Wörter nicht. Diese amerikanische Vietnamistik ist schwer zu ertragen in ihrer Gefühlsarmut.

„Natürlich wissen Sie, daß ich Amerikaner bin. Ich bin aus ziemlich interessanten Gründen in Vietnam. In diesem Krieg gibt es viele Menschen, die mit der Position der Vereinigten Staaten nicht einverstanden sind. Es erscheint uns wichtig, diejenigen zu verstehen, die nicht einverstanden sind. Ich bin kein Militär, ich bin Sozialwissenschaftler, Psychoanalytiker. Ich habe nichts mit der Abwehr zu tun, ich habe kein Interesse an politischen oder militärischen Geheimnissen. [...]

- Hatten Sie in letzter Zeit Träume?
- Keine Träume. Wenn ich mich hinlege, bin ich sehr müde.
- Träumen Sie viel?
- Nein, Sir.
- Träumen Sie jemals?
- Nein.
- Nie träumen?
- Nie.
- Haben Sie je als Kind geträumt?
- Ja, meistens wenn ich tagsüber mit etwas spielte, in der Nacht träumte ich davon.

their own circles. Not only scientists, but also Spanish syndicalists and Swedish social democrats found themselves thinking about movements and developments in other European countries. Added to this was a new, common language arising from the terminology and approach of the social sciences, accompanied by a mingling of bourgeois and socialist aims. Many social democrat political leaders were journalists or writers, writers linked themselves to the movement. How important Gorky's agreement was for Lenin! During the civil war Trotsky wrote a book on art. The Bolsheviks' method of penetrating large areas using words has something of literature. Analytical words were like an infrastructure. Until 1929 Max Nettelau was able to live off money he received for his articles – "the simplest life with constant work" – published in the *Freie Arbeiterstimme*, a weekly paper appearing in Yiddish in New York, and later in *Protesta* in Buenos Aires and *Pro-buzhdenie*, a Russian language magazine published in Detroit. The literary apparatus surrounding the social movement which worked on an event like Petersburg of 1917 was that huge; its like was missing for Saigon of 1975.

Fire in the lake: the image of Revolution.  
Thus the superior man  
Sets the calendar in order  
And makes the seasons clear.<sup>13</sup>

*Fire in the Lake* – the water in flames, new energies are released. But the title also reminds one of the napalm bombs which continued to burn when under water. In its method the book attempts to transform water into an inflammable material. The American sciences of war are consulted and critically applied. The false image the Americans made themselves is stripped away layer by layer. Through this method a static concept of truth is avoided.

Excerpts:

The Vietnamese village. Great autonomy from the center. Private ownership of arable land, yet a high sense of community. Communal storage of provisions and common aid program for special cases. "Every man feels that he is both son and father."

Disintegration under the influence of the French colonial power. The village loses its protective function, the mechanisms of social redistri-

- Erinnern Sie sich, versuchen Sie einen Traum zu erinnern.
- Ich kann keinen erinnern, Sir.“<sup>11</sup>

Fremde Sprache – über die Revolution von 1917 gab es schon zehn Jahre später eine große Zahl von Veröffentlichungen, heute ist das Schrifttum zu diesem Gegenstand unübersehbar, auch weil vieles wegen der Emigrationen und Exile in fernen Ländern erschienen ist, die nicht den bibliographischen Standard Europas oder der USA haben.

Seit um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Arbeiterbewegung mit der Wissenschaft eine Verbindung einging, bildete sich eine breite Schicht von Intellektuellen und intellektualisierten Arbeitern. Diese Schicht hatte eine kosmopolitische Ausrichtung und versuchte, sich übernational zu organisieren. Repression und Exil verursachten weiteren Austausch, russische Sozialisten gab es in der Schweiz wie in Belgien und London, in jeder größeren europäischen Stadt gab es eine Gruppe vielnationaler Ausländer, die ein eigenes Milieu bildeten. Nicht nur einem Wissenschaftler, auch einem spanischen Syndikalisten oder schwedischen Sozialdemokraten gingen die Bewegungen und Entwicklungen der anderen europäischen Länder durch den Kopf. Hinzu kam, bei vermischter Doppeltheit von bürgerlicher und sozialistischer Zielsetzung, daß die sozialwissenschaftliche Betrachtung und Terminologie so etwas wie eine neue, gemeinsame Sprache stiftete. Viele politische Führer der Sozialdemokratie waren Journalisten und Schriftsteller, Schriftsteller banden sich an die Bewegung. Wie wichtig war für Lenin eine Zustimmung Gorkis! Leo Trotzki schrieb während des Bürgerkriegs ein Buch über die Künste. In der Methode der Bolschewiki, riesige Gebiete mit Wörtern zu durchdringen, steckt etwas Literarisches. Analytische Wörter wie eine Infrastruktur. Max Nettlau konnte bis 1929 von Geldern leben – „das einfachste Leben bei beständiger Arbeit“ –, die er für den Abdruck von Artikeln in der *Freien Arbeiterstimme*, einer in New York in jiddischer Sprache erscheinenden Wochenzeitung, bekam, später von der *Protesta* in Buenos Aires, auch der *Probuzhdenie*, einer in russischer Sprache in Detroit erscheinenden Zeitschrift. So riesengroß war der literarische Apparat um die soziale Bewegung, der ein Ereignis wie Petersburg 1917 bearbeitete und der für Saigon 1975 fehlt.

bution no longer work. The villages become dependent on trade, in 1930 the development of market prices reduces the villagers to below the minimum existence level.

The villagers are divorced from their souls, searching for a new sense of the collective, for any new form of integration. The Diem regime which attempts to reestablish the concept of authority should be seen in this context. But the new economy has put an end to familial authority, it can not be reawakened by conjuring.

The U.S. attempts reorganization of the village (measure accompanying the small war). New elections in "safe" areas, self-help projects, cooperatives. "But the villagers did not trust each other." Western influence has undermined the patriarch's authority, but the program of the ancestors nevertheless remained as an invisible hindrance. A hindrance preventing the inhabitants from recognizing one another as equals.

Ich Tien village is a model settlement. Saigon and the Americans give the residents money and solid houses, and they clear the forest together. However, the newly installed area chief and his administration are thoroughly corrupt.

The Viet Cong comes to the village, at first only at night. Conversations. They arrange for the election of a go-between. Associations are formed for farmers, young people, women, old people. It is uncertain whether the abstract political propaganda is understandable to the farmers, but its practical applications are. Even the Viet Cong's system of taxation is comprehensible, it makes sense that they need to eat. The associations practice rotation, so that everyone gets to know the life and economic circumstances of the others. "Rather than substitute one bureaucracy for another, they set up an organization that brought the villagers into a new relationship with government authority and with each other." Through frequent meetings, individual investigative conversations, and organized collective work, the Viet Cong succeeded in establishing a network of personal relationships.

Before the Viet Cong came to the village, life was determined by the familiar (itself disintegrating). Now it is determined by the village community. Quarrels over land are arbitrated together, taxes are fixed jointly. "The *Front* to remake them, so that they might rule themselves." The front withdraws once the villagers can organize themselves, recruit

Fire in the lake: the image of Revolution.  
Thus the superior man  
Sets the calendar in order  
And makes the seasons clear. <sup>12</sup>

*Fire in the Lake*, das Wasser in Flammen. Neue Energien werden freigesetzt. Aber das Wort erinnert auch an die Napalmbomben, die unter Wasser weiterbrennen können. Das Buch versucht in seiner Methode, Wasser in einen brennbaren Stoff zu verwandeln. Die amerikanischen Kriegswissenschaften werden herangezogen, finden kritische Anwendung. Das falsche Bild, das sich die Amerikaner machen, wird Schicht für Schicht abgezogen. Diese Methode dient der Vermeidung eines statischen Wahrheitsbegriffs.

Exzerpte:

Das vietnamesische Dorf. Starke Autonomie gegenüber der Zentrale. Bei privatem Eigentum am Ackerbauland hohe Kommunität, gemeinsame Vorratshaltung, auch ein gemeinsames Hilfsprogramm für Sonderfälle. „Every man feels that he ist both, son and father.“

Unter dem Einfluß der Kolonialmacht Frankreich Desintegration. Das Dorf verliert seine Schutzfunktion, die sozialen Ausgleichsmechanismen funktionieren nicht mehr. Die Dörfer werden vom Handel abhängig, die Marktpreisentwicklung drückt um 1930 die Dörfler unter das Existenzminimum.

Die Dörfler sind von ihrer Seele getrennt, auf der Suche nach einer neuen Kollektivität, irgendeiner neuen Integration. In diesem Zusammenhang das Diem-Regime, das einen Begriff der Autorität wiederherzustellen versucht. Aber die neue Ökonomie hat die Familienautorität (familienähnliche Autorität) aufgehoben, sie kann durch Beschwörung nicht wiedererweckt werden.

Die USA versuchen (Begleitmaßnahme zum kleinen Krieg) Neuorganisation des Dorfes. Neuwahlen in „sicheren“ Gebieten, Selbsthilfeprojekte, Kooperativen. „But the villagers did not trust each other.“ Der Einfluß des Westens hat die Autorität des Patriarchen unterminiert, aber das Programm der Vorväter blieb dennoch als unsichtbarer Hinderungsgrund bestehen. Hinderte die Bewohner, einander als Gleiche anzuerkennen.

and hold speeches. Unlike the government officials, the front does not assume the pose of hereditary authority.

Something new: the population can complain. Unity based on active participation rather than basic acceptance.

The villages are no longer isolated from the city, they themselves are the city, "they were the cities of the NLF."

To avoid corruption, the NLF is organized in cells made up of party members with the same rank. Each cell has a member of the cell above it, so that decisions must be made easier to understand. No loss of face from faults and criticism, since decision-making is collective.

Chapter on hate. Traditional education towards *self-control*. The Viet Cong holds classes in which a new form of hate is taught, how to hate with precision, to distinguish between people and the offices they hold. Previously, loss of self-control meant that hate became eruptive and without aim.

## 9

"The idea of pitting partisan units against a systematically and centrally organized army [...] is a characteristic product of the political thought or lack of thought of the petty bourgeois intelligentsia. [...] To promote gang war as a program of warfare is the same as wanting to recommend a return from large-scale industry to cottage industry." (Leon Trotsky, 1917)

In Vietnam the United States did not succeed in connecting the large war (large-scale industry) with the smaller war (cottage industry).

"If the inner, and according to optimistic opinion, immanent rationality of the technically organized world is implemented completely, then the partisan will perhaps not even be a troublemaker.

Then he will vanish of his own accord in the frictionless performance of technical-functional processes, no different than the disappearance of a dog from the freeway." (Carl Schmitt, 1963)

Eine Modellsiedlung, das Dorf Ich Tien. Saigon und die Amerikaner geben den Einwohnern Geld, sie bekommen feste Häuser, unternehmen gemeinsame Waldrodung. Allerdings, der neueingesetzte *area chief* und seine Verwaltung sind völlig korrupt.

Der Vietcong kommt in dieses Dorf, zuerst nur nachts. Gespräche. Sie lassen einen Vertrauensmann wählen. Verbände werden gebildet, für Bauern, Jugend, Frauen, alte Leute. Bei der abstrakten politischen Propaganda ist es unklar, ob sie den Bauern verständlich ist, aber die praktischen Beispiele sind verständlich. Sogar die Steuern des Vietcong sind einsichtig, es leuchtet ein, daß er etwas zum Leben braucht. In den Verbänden gibt es Rotation, so daß jeder die Lebens- und Einkommensverhältnisse der anderen kennenlernt. „Rather than substitute one bureaucracy for another, they set up an organisation that brought the villagers into a new relationship with government authority and with each other.“ Mit den ständigen Meetings, den einzeln geführten Untersuchungsgesprächen, den organisierten kollektiven Arbeiten hat der Vietcong ein Netz persönlicher Beziehungen geknüpft.

Bevor der Vietcong in das Dorf kam, war das Leben von der (im Verfall begriffenen) Familiarität bestimmt. Jetzt wird es von der dörflichen Gemeinschaft bestimmt, Landstreit wird untereinander geschlichtet, Steuern werden gemeinsam festgesetzt. „The Front to remake them, so that they might rule themselves.“ Die Front zieht sich zurück, nachdem die Dorfbevölkerung selbst organisieren, rekrutieren und Reden halten kann. Die Front nimmt nicht die Pose erblicher Autorität an, wozu die Regierungsbeamten neigen.

Etwas Neues: die Bevölkerung kann sich beschweren. Einigkeit weniger auf der Basis grundsätzlicher Akzeptanz, eher die aktive Teilnahme.

Die Dörfler sind jetzt nicht mehr von der Stadt entfernt, sie sind selbst die Stadt, „they were the cities of the NLF.“

Zur Vermeidung von Korruption ist die NLF in Zellen organisiert, mit Parteigängern gleichen Ranges. In jeder Zelle ist einer der nächst höheren Zelle drin, so daß Entscheidungen verständlicher gemacht werden müssen. Kein Gesichtsverlust bei Fehlern und Kritik, da kollektive Entscheidungen.

Kapitel über den Haß. Traditionelle Erziehung zur *self control*. Der Vietcong macht Lehrveranstaltungen, in denen man ein neues



## Notes

- 1 Susan Sontag, *Trip to Hanoi* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1968; London: Panther Books, 1969), 18–19.

Susan Sontag, invited as an author who had protested against the war in the United States, only spent a very short time in Vietnam. She said at the outset that her other writing had not as yet made the connection with her politics. Her experiences in Hanoi are written in the past tense and introduced with the word “today,” while the interpretations appear in the present tense – as though she were sitting down on her bed at night writing about what happened and the text meant to appear to have been written in Hanoi. She realizes how very little she is able to discover as someone who cannot speak Vietnamese and has never been in Asia before – how then could she hope to find out about what it is that is specifically Vietnamese as opposed to specifically Asian? The little she does discern despite this, such as differences in the translation of her conversations, she interprets very cleverly and in detail. She compares the Jews’ history of suffering with that of the Vietnamese; she devises a speculative history of culture (which is aware of being speculative). This effort is in part an act of self-assertion – she feels cut off from everything which has characterized her life until now, from the intellectual life of the city – and in part an attempt to participate, to establish herself inside this Vietnam.

- 2 Bernard B. Fall, *Street without Joy* (London, 1963).

But this comparison grants the Frenchmen in Vietnam a right of domicile.

Fall refers to the careers of many Indochina fighters in the Résistance. The Legion fought at Dien Bien Phu, as did many soldiers from Africa. It is little known that during World War II the Legion accepted many who were anti-Nazis. Material for a theory of partisans in France, whose history begins with the German occupation and continues via Indochina and Algeria to the O.A.S.

- 3 This sentence, about Trotsky, is by Isaac Deutscher. [Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast: Trotsky 1929–1940* (Oxford: Oxford University Press, 1963, 1970), 512. Trans.]

- 4 In 1970 a member of the opposition to the Vietnam War might have said, “The answer is that the Viet Cong may have dropped a bomb on these children, but it isn’t their policy to drop bombs on children. This U.S. soldier is torturing a farmer, and that is the policy of the U.S.”

On being reproached in 1979 for failing to report on the millions killed under Pol Pot’s regime, Jan Myrdal said the following:

“The interesting thing is that the American journalists who reported Viet Cong atrocities were right. You could just as well describe Africa. You could ask, ‘Who ate Lumumba’s liver?’ It was probably Tschombe. At least that’s what Indira Gandhi says. You then take the next picture, this one showing a Tanzanian soldier happily saying, ‘When we catch Amin we will eat his flesh,’ and you then build on this. By doing this, you are doubtlessly showing facts, but giving a rather unsystematic version of reality.”

Hassen lernt. Lehrt genau zu hassen, Amt und Person zu unterscheiden. Früher, wenn die Selbstkontrolle verloren ging, war der Haß eruptiv und ziellos.

## 9

„Die Idee, Partisaneneinheiten einer systematisch organisierten und zentralisierten Armee gegenüberzustellen [...], ist ein karikaturisches Produkt des politischen Denkens oder Nichtdenkens der kleinbürgerlichen Intelligenz. [...] Bandenkrieg als Kriegsprogramm propagieren, ist dasselbe, als wollte man die Rückkehr von der Großindustrie zur Hausindustrie empfehlen.“ (Leo Trotzki, 1917.)

In Vietnam gelang es den USA nicht, den großen Krieg (Großindustrie) mit dem kleinen Krieg (Hausindustrie) zu verbinden.

„Wenn die innere, nach der optimistischen Meinung immanente Rationalität der technisch durchorganisierten Welt restlos durchgesetzt ist, dann ist der Partisan vielleicht nicht einmal mehr ein Störer.

Dann verschwindet er einfach von selbst im reibungslosen Vollzug technisch-funktionalischer Abläufe, nicht anders, wie ein Hund von der Autobahn verschwindet.“ (Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen*)

## Anmerkungen

1 Susan Sontag: *Reise nach Hanoi*. Reinbek bei Hamburg, 1969.

Susan Sontag ist nur sehr kurz in Nordvietnam, eingeladen als Autorin, die in den USA gegen den Bombenkrieg protestiert. Sie stellt an den Anfang, ihr sonstiges Schreiben ließe sich bislang nicht mit ihrer Politik in Verbindung setzen. Was sie in Hanoi erlebt, setzt sie mit einem „Heute“ voran in die Vergangenheitsform, während die Deutungen in der Gegenwartsform erscheinen, als schriebe sie abends auf dem Bettrand nieder, was geschehen ist, als solle der Text damit als einer aus Hanoi gekennzeichnet werden. Sie stellt fest, wie wenig sie in Erfahrung bringen kann als eine, die die Sprache nicht versteht und noch nie in Asien war, wie erst könne sie da herausfinden, was das spezifisch Vietnamesische im Gegensatz zu dem spezifisch Asiatischen sei. Das wenige, das sie dennoch heraushört, etwa Differenzen bei der Übersetzung ihrer Gespräche, unterzieht sie sehr klugen und ausführlichen Deutungen. Sie

I don't think that you are lying, but that you work in the same shoddy, unstructured way as the others. You pose two questions: Vietnam's invasion and the genocide, but because the genocide comes across better, you go on to show the genocide on television three times and to emphasize only this point in interviews. [...]

I did not say that this was a peasant war without considering the matter. I am referring back to our own history as well as that of Asia. There is a strange conception that peasant wars are beautiful. They aren't at all. Peasant wars have been among the bloodiest wars we have ever had, have now, or will have. Within the next forty, fifty, sixty years we will see developments similar to those in Kampuchea occurring in many places. Many cities will be emptied. Then it won't be so much a question of whether one likes peasant wars or not, but only of stating that this is what is happening.

What frightens people in our countries is the cities being emptied. That has to be scary here. It scares the left wing whose social basis is in the urban middle classes. It hardly frightens the farmers in Bihar. They aren't scared at all.

The propaganda against Kampuchea speaks about children no longer there – we saw masses of children; of women who can't have babies – it was obvious that a lot had had children; of families not allowed to live together – they obviously lived together; of parents who were gotten rid of – but they were walking on the street, we saw them. In the entire, vast area we traveled through there was obviously food, but no soldiers. The soldiers were away at the fronts. Everyone said so. They were at the fronts of a new war. I don't say there was nobody on guard nearby, but we couldn't see them. I believe that behind the Vietnamese occupation, you have to see the Vietnamese tradition of seeking to dominate Indochina's smaller nations, but also their rice fields. Kampuchea is a rich – potentially rich – country. The Vietnamese need an empty land. They need three million to be dead so as to get their rice. As I understand it, that's what it's about.

The great genocide, which was an real genocide, was the war fought against the U.S. We can argue, whether 500,000 or a million lost their lives. One never can tell exactly. The second genocide is happening right now. The Vietnamese are emptying the country of Kampuchean. In-between there was a bloody uprising which I believe – although I didn't see it, we saw no sign of it where we traveled – was not organized violence which had gotten out of control, but rather a normal commotion which one was attempting to bring under control. [...]

For reasons of convenience you stayed close to the occupiers. Let us assume that all the reports you heard are true. Let us further assume them to be true to the last detail. Let us also assume that all the people you met were actually from Kampuchea and not brought there, by Vietnam for example. Even then I fail to understand the way you work and can't understand how you can demand anyone believe your reports. You are not the first journalists to be in a situation like this. We had a similar situation in the Ukraine in 1941 when in the German armies' wake one could obtain reports of the thirties under Stalin.

vergleicht die Leidensgeschichte der Juden mit der der Vietnamesen, sie entwirft eine spekulative (und sich des Spekultativen bewußte) Kulturgeschichte. Diese Anstrengung ist zu einem Teil Selbstbehauptung – sie fühlt sich von allem abgeschnitten, was sonst ihr Leben ausmacht, von der Intellektualität der Städte –, zu einem anderen Teil ist diese Anstrengung versuchte Teilnahme, Versuch, in sich dieses Vietnam zu errichten.

2 Bernhard B. Fall: *Dschungelkrieg*. Neckargemünd, 1965.

Aber dieser Vergleich räumt den Franzosen in Vietnam ein Heimatrecht ein. Bei Fall gibt es Hinweise auf die Résistance-Vergangenheit vieler Indochina-kämpfer. In Dien Bien Phu kämpfte die Legion, auch viele Soldaten aus Afrika. Es ist wenig bekannt, daß die Legion während des Zweiten Weltkrieges viele Antinazis aufnahm. Materialien zu einer Theorie des Partisanen in Frankreich, dessen Geschichte mit der deutschen Besatzung beginnt und sich über Indochina, Algerien zur OAS fortsetzt.

3 Dieser Satz stammt von Isaac Deutscher und bezieht sich auf Trotzki.

4 1970 sagte einer von der Vietnamkriegs-Opposition vielleicht: „Die Antwort ist: der Vietcong mag eine Bombe auf diese Kinder geworfen haben, aber es ist nicht seine Politik, Bomben auf die Kinder zu werfen. Dieser US-Soldat foltert einen Bauern, und das ist die Politik der USA.“

1979 sagt Jan Myrdal, als man ihm vorwirft, er habe aus Kambodscha nicht von den Millionen Toten berichtet, die es unter dem Regime Pol Pot gab:

„Das Interessante ist nämlich, daß die amerikanischen Journalisten, die die Greuel des Vietcong beschrieben, recht hatten. Man kann genauso gut auch Afrika beschreiben. Man kann fragen: Wer hat Lumumbas Leber aufgesessen? Wahrscheinlich war es Tschombe. Jedenfalls sagt das Indira Gandhi. Dann nimmt man das nächste Bild: den tansanischen Soldaten, der vergnügt sagt: Wenn wir Amin zu fassen kriegen, werden wir sein Fleisch fressen, und darauf baut man dann auf. Was man da zeigt, sind fraglos Tatsachen, nur bekommt man so eine ziemlich unsystematische Wirklichkeit.

Ich glaube nicht, daß ihr lügt, sondern daß ihr in der gleichen schlechten, unstrukturierten Art arbeitet wie die anderen. Ihr stellt zwei Fragen, Vietnams Invasion und der Völkermord, aber weil der Völkermord besser ankommt, geht ihr dazu über, den Völkermord dreimal im Fernsehen laufen zu lassen und in Interviews allein diesen Punkt zu betonen. [...]

Ich habe nicht ohne Überlegung gesagt, daß das hier ein Bauernkrieg war. Damit ziele ich sowohl zurück in unsere eigene Geschichte wie hinein nach Asien. Es gibt eine sonderbare Vorstellung, als wären Bauernkriege schön. Das sind sie überhaupt nicht. Bauernkriege gehören zu den blutigsten Kriegen, die wir überhaupt gehabt haben, jetzt haben und bekommen werden. In den nächsten vierzig, fünfzig, sechzig Jahren werden wir an vielen Stellen ähnliche Entwicklungen sehen, wie sie in Kampuchea abgelaufen sind. Viele Städte werden entleert werden. Und dann wird es nicht so sehr die Frage sein, wie man sich dazu stellt, ob man den Bauernkrieg mag oder nicht, man muß nur konstatieren, daß dies der Vorgang ist.

And of course many of these reports were quite right. But the journalists who kept on writing only about them exclusively gave a skewed picture of the Soviet Union. That is the one side, and that is what I meant when I talked about the cruelties of the Viet Cong or how one reports about events in Africa. You have to structure. To structure a report you have to describe the invasion first and all this afterwards. Then it can be understood. Otherwise the reasons for how it came to this remain pretty impenetrable.

I tried very consciously to introduce a structure which discussed the need for irrigation and showed the reasons behind the empty cities. I thought that this was the right picture to paint of events and that it should be done. I cannot see it any other way than that you have been working not like fascist vultures – and all the thousands of journalist I have been speaking of weren't either – but like the dozens of journalists who swam in the armies' wake and gave honest reports about the Ukraine, honest reports about the atrocities of the Viet Cong, honest reports about African atrocities."

Myrdal demands that a picture of the Vietnamese invasion be shown before one of the victims of the Pol Pot regime or the civil war which took place in Cambodia. The Vietnamese themselves pointed to the image of American aggression when shown a picture of the dead bodies in Cambodia. As they pushed into Cambodia, they got out the image.

These discussions are not about pictures, but about what a picture represents. If it is representative, one may take an interest in what is shown. If it is not representative, one has to be able to see through what is actually depicted.

Photos 1 and 2, both in conjunction and separately, have served to obscure Vietnam rather than reveal it.

Myrdal's remarks can be found in *Befreiung* (Berlin), no. 15/16 (1979).

5 Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen* (Berlin, 1963).

Words used by Carl Schmitt:

*Acherontic* – Acheron is the river of the underworld. It marks the boundary which the partisan crosses as he enters into history. Partisans declare unlimited war and rulers have set the boundaries of war at the position where enmity could endanger the essentially damage their power.

*Nurtured enmity* – Like a game, enmity requires rules if the players are not to put their existence at risk. The word "nurture" is familiar from horticulture.

*Telluric* – Coming from the earth. The partisan bases his claim on the soil he is fighting for and in it lies his strength. Throughout history he has hardly ever been successful without the help of an interested third party. According to his primary nature, his fight is defensive. In their reasoning Mao and Lin Piao or Giap all take great care not to place the partisan in contradiction to the regular armies which are needed to topple the forces of the state or the occupier.

*Spain* – "The coincidence is significant that Mao wrote his most important works in the years 1936–38, that is to say, during the same years in which Spain was engaged in combating the grasp of international communism by means of a war of national liberation." It is also a significant coincidence that this book arose

Was die Leute in unseren Ländern erschreckt, ist, daß die Städte entleert werden. Das muß hier natürlich schrecken. Das schreckt die Linke, deren soziale Grundlage die städtische Mittelklasse ist. Es schreckt kaum die Bauern in Bihar. Die sind überhaupt nicht erschrocken.

Die Propaganda gegen Kampuchea spricht von den Kindern, die es nicht gibt – wir sahen Massen von Kindern; Frauen, die keine Kinder bekommen könnten – offensichtlich bekamen sehr viele Kinder; Familien, die nicht zusammen wohnen durften – sichtlich wohnten sie zusammen; Eltern, die weggeschafft waren – aber sie gingen wirklich da auf der Straße, wir haben sie gesehen. In dem ganzen großen Gebiet, das wir bereisten, gab es offensichtlich Lebensmittel, aber gab es keine Soldaten. Die Soldaten lagen draußen an den Fronten. Das sagten auch alle. Sie lagen an den Fronten in einem neuen Krieg. Ich will nicht sagen, daß es keine Bewachung in der Nähe gab, aber wir konnten sie nicht sehen. Ich glaube, man muß hinter der vietnamesischen Okkupation einerseits die vietnamesische Tradition sehen, die kleineren Völker in Indochina beherrschen zu wollen, andererseits aber auch die Reisfelder. Kampuchea ist ein reiches – potentiell reiches – Land. Die Vietnamesen brauchen ein leeres Land. Sie brauchen drei Millionen Tote, um zu ihrem Reis zu kommen. Das ist es, soweit ich es verstehe, was dort vorgeht.

Der große Völkermord, der ein wirklicher Völkermord war, wurde mit dem Krieg der USA ausgeführt. Wir können streiten, ob es 500.000 oder eine Million waren, die ihr Leben verloren. Das kann man nie genau zählen. Der zweite Völkermord geschieht gerade jetzt. Die Vietnamesen entleeren das Land der Kampucheaner. Dazwischen war ein blutiger Aufstand, von dem ich glaube – ich habe ihn nicht gesehen, wir sahen keine Spur davon, wo wir reisten –, daß er keine organisierte Gewalt war, über die man die Kontrolle verlor, sondern ein normaler Aufruhr, den man versuchte, in den Griff zu bekommen. [...]

Ihr habt euch aus Gründen der Zweckmäßigkeit in der Nähe der Okkupanten aufgehalten. Nehmen wir an, alle Berichte, die ihr gehört habt, treffen zu. Nehmen wir auch an, sie stimmen bis ins Detail. Nehmen wir dazu an, daß alle Leute, die ihr getroffen habt, aus Kampuchea waren und nicht z.B. von Vietnam hineinbefördert worden sind. Selbst dann verstehe ich eure Arbeitsweise nicht und weiß nicht, wie ihr verlangen könnt, daß man eurem Bericht glaubt. Ihr seid doch nicht die ersten Journalisten, die sich in solchen Situationen bewegen. Wir hatten genauso eine Situation 1941 in der Ukraine, als man im Kielwasser der deutschen Armeen Berichte über die 30er Jahre unter Stalin bekommen konnte. Und viele dieser Berichte waren natürlich ganz richtig. Aber der Journalist, der sich vorwärts und rückwärts nur darüber ausgelassen hat, gab ein schiefes Bild von der Sowjetunion. Das ist die eine Seite, und das meinte ich, als ich von den Grausamkeiten des Vietcong sprach oder darüber, wie man über Vorgänge in Afrika berichtet. Man muß strukturieren. Zur Struktur einer Reportage gehört es, daß man die Invasion an die erste Stelle setzt und das hier danach. Dann wird es begreiflich. Andernfalls bleibt, wie es dazu kam, ziemlich unbegreiflich.

from two lectures given by Schmitt in 1962 at the invitation of the Universities of Pamplona and Zaragoza.

(Like this Prussian edict concerning the militia, the constitutions of Switzerland and Norway, and more recently Yugoslavia, contain a provision calling on citizens to armed resistance in the event of a foreign occupation. In this way the irregular resistance struggle is made legal. Conversely, the otherwise legal step of capitulation is made illegal in the case of Yugoslavia: "[...] and nobody has the right to recognize or accept the occupation of the country or any part thereof or its armed forces.")

6 John le Carré, *The Honourable Schoolboy* (London: Hodder & Stoughton, 1977; London: Coronet, Hodder & Stoughton, 1989), 494–495.

7 Jon M. Van Dyke, *North Vietnam's Strategy for Survival* (Palo Alto, 1972).

8 Doan van Toai and David Chanoff, *The Vietnamese Gulag*, trans. Sylvie Romanowski and Françoise Simon-Miller (New York: Simon & Schuster, 1986), 37 and 39.

9 Ho Chi Minh, *Prison Diary*, trans. Aileen Palmer (Hanoi: Foreign Languages Publishing House, 1962), 21.

10 John Keegan, *The Face of Battle* (New York: Viking Press, 1976), 107.

11 Keegan 1976 (see note 10), 29.

12 Walter H. Slote, Ph.D., "Transcript of Interviews with Viet Cong Leader of Sabotage Squad in Saigon," hectograph published by The Simulmatics Corp., 16 East Forty-first Street, New York.

13 Francis Fitzgerald, *Fire in the Lake* (London, 1972). With extensive bibliography.

Ich versuchte sehr bewußt, eine Struktur einzuführen, die von der Notwendigkeit der Bewässerung sprach und den Grund der leeren Städte aufzeigte. Ein solches Bild vom Geschehen, meinte ich, ist das richtige, und man muß es geben. Ich kann es nicht anders sehen, als daß ihr gearbeitet habt – nicht wie faschistische Aasgeier, denn das waren auch nicht alle jene Tausende von Journalisten, von denen ich gesprochen habe, sondern eher wie Dutzendjournalisten, die im Kielwasser der Armeen hereinschwammen und ehrlich aus der Ukraine, ehrlich über die Grausamkeiten des Vietcong, ehrlich über afrikanische Grausamkeiten berichtet haben.“

Myrdal verlangt, daß man ein Bild von der vietnamesischen Invasion zeigen muß, bevor man eines von den Opfern des Pol-Pot-Regimes oder des in Kambodscha geschehenen Bauernkrieges zeigen darf. Die Vietnamesen selbst zeigten auf das Bild der amerikanischen Aggression, wenn man ihnen ein Bild von den Toten in Kambodscha zeigte. Als sie in Kambodscha eindrangen, holten sie dieses Bild hervor.

In diesen Erörterungen geht es nicht um das Bild, es geht um die Repräsentanz des Bildes. Wenn es repräsentativ ist, darf man am konkret Gezeigten einen Anteil nehmen. Wenn es nicht repräsentativ ist, muß man durch das konkret Gezeigte hindurchschauen können.

Dieses Bild 1 und dieses Bild 2, aufeinander bezogen und voneinander getrennt, haben Vietnam mehr verborgen als sichtbar gemacht.

Die Äußerungen Myrdals dokumentiert in *Befreiung*, Nummer 15/16 (Berlin, 1979).

5 Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen*. Berlin, 1963.

Wörter bei Carl Schmitt:

*acherontisch* – Der Acheron ist der Fluß der Unterwelt. Er bezeichnet die Grenze, die überschritten wird, wenn der Partisan in die Geschichte tritt. Der Partisan eröffnet den unbegrenzten Krieg, und die Herrschenden haben dem Krieg Grenzen gesetzt an der Stelle, an der ihre Herrschaft im Essentiellen von der Feindschaft gefährdet werden könnte.

*gebeigte Feindschaft* – Die Feindschaft braucht Spielregeln, soll sie die Spieler nicht in ihrer Existenz gefährden. Das Wort Hege ist aus der Forstsprache geläufig.

*tellurisch* – Von der Erde herrührend. Der Partisan beruft sich auf und begründet seine Kraft über den Boden, auf dem er kämpft. Fast nie hat er in der Geschichte einen Erfolg ohne die Hilfe eines interessierten Dritten. Seiner ersten Natur nach ist sein Kampf defensiv. Mao Tse und Lin Piao oder Giap geben sich bei ihrer Argumentation große Mühe, den Partisan in keinen Widerspruch zu den regulären Armeen zu bringen, die es braucht, um die Staats- oder Besatzungsmacht umzustößeln.

*Spanien* – „Es liegt eine bedeutungsvolle Koinzidenz darin, daß Mao Tse seine wichtigsten Schriften in den Jahren 1936-38 verfaßt hat, also in denselben Jahren, in denen Spanien sich durch einen nationalen Befreiungskrieg der internationalen kommunistischen Erfassung erwehrte.“ Es liegt auch eine



## Recommended Reading

Georg W. Alsheimer, *Vietnamesische Lehrjahre. Bericht eines Arztes aus Vietnam 1961 bis 1967*, 2nd, improved edition with a new epilogue (Frankfurt am Main, 1972).

Georg W. Alsheimer, *Eine Reise nach Vietnam* (Frankfurt am Main, 1979).

*Kursbuch* 57 (Berlin, 1979) contains extensive information on Cambodia. The most important publications on Vietnam are by Paul Mus.

bedeutungsvolle Koinzidenz darin, daß dieses Buch aus zwei Vorträgen entstanden ist, die Schmitt 1962 auf Einladung der Universitäten Pamplona und Saragossa gehalten hat.

(Ähnlich diesem preußischen Landsturm-Edikt enthält die Verfassung der Schweiz und Norwegens, neuerlich auch Jugoslawiens, einen Passus, der die Bürger zu bewaffnetem Widerstand gegen ausländische Okkupanten aufruft. Der irreguläre Widerstandskampf des Volkes soll damit legalisiert werden. Umgekehrt wird der mögliche reguläre Schritt der Kapitulation illegalisiert, im Falle Jugoslawiens: „... und niemand hat das Recht, die Okkupation des Landes oder gleich welches seiner Teile oder seiner Streitkräfte anzuerkennen oder zu akzeptieren.“)

6 John le Carré: *Eine Art Held*. Hamburg, 1977.

7 Jon M. Van Dyke: *North Vietnam's Strategy for Survival*. Palo Alto (USA), 1972.

8 Doan van Toai: *Der vietnamesische Gulag*. Köln, 1980.

9 Ho Tschü Minh: *Gefängnistagebuch. 102 chinesische Gedichte*. Nach der englischen Version von Aileen Palmer ins Deutsche übertragen von Annegret Kirchhoff, Martin Jürgens und Arnfried Astel. Herausgegeben von Arnfried Astel. München, 1970.

10 John Keegan: *Das Antlitz des Krieges*. Düsseldorf und Wien, 1978.

11 John Keegan (wie Anm. 10).

12 Walter H. Slote, Ph. D. *The Simulmatics Corp.* 16 East 41 Street, New York, New York. Hektographiertes Paper mit der Überschrift: Transcript of Interviews with Vietcong Leader of Sabotage Squad in Saigon.

13 Francis Fitzgerald: *Fire in the Lake*. London, 1972. – In diesem Buch auch ausführliche Literaturangaben.

Empfohlen sei die Lektüre dieser beiden Bücher:

Georg W. Alsheimer: *Vietnamesische Lebrjahre. Bericht eines Arztes aus Vietnam 1961 bis 1967*. Zweite verbesserte Auflage mit einem Nachwort von 1972. Frankfurt a. M., 1972.

Georg W. Alsheimer: *Eine Reise nach Vietnam*. Frankfurt a. M., 1979.

In Kursbuch 57 (Berlin, 1979) viel Informationsmaterial zu Kambodscha. Die wichtigsten Veröffentlichungen zu Vietnam von Paul Mus.

# Bresson: a Stylist

One can list the elements which form the basis for Robert Bresson's cinematic style.

*No long shots.* Bresson hardly ever uses long shots, at least never to give an overview of something before examining the details. In *BALTHAZAR* (1966), there is just one scene in which the entire village landscape where the action takes place can be seen, and then only because the camera moves upwards toward the sky as rain begins to fall. The camera looks to the sky only because the miserly farmer had said that he would only keep the donkey until the rain came. In *THE DEVIL PROBABLY* (1977), the highway is visible only once and is filmed so that one can see neither the horizon nor the sky. There is nothing of the freedom and wide open spaces to which a highway so often leads in cinema. There is, however, one long shot at the end of *LANCELOT OF THE LAKE* (1974). The camera travels backwards, far back from the action, and one sees what a miserable little forest it is where the knights are slaughtering each other. The butchery loses its currency and relevance the moment it acquires surroundings and no longer fills the frame. *LANCELOT* is a historical film, a costume film, and through this long shot Bresson shows the limited range which history has (in this film). This use of long shots is in contrast to the way they are commonly used – usually a long shot in a costume film is used to show the vast extent of the costumed and staged world, that it has no limits and also that the landscape has been chosen and photographed in such a way as to make it a suitable setting. The mountains and deserts of the United States have often been filmed as though they were the natural background for a costume film.

When Wim Wenders once outlined a film in *Filmkritik* which was to be made up entirely of long shots, his interest lay in the monstrosity of the long shot. In a long shot, one can hardly show more than the fact *that* a carriage moves – how it moves, with whom, and where and what it is all supposed to mean – closer shots are needed for that. Godard often uses long shots to go against his own narrative and representational intentions. He creates something and then moves it

# Bresson, ein Stilist

Man kann eine Aufzählung der Elemente geben, die seinen filmischen Stil begründen.

*Keine Totalen.* Robert Bresson benutzt beinahe nie Totalen, jedenfalls nie, um eine Übersicht über das Ganze zu geben, bevor das Einzelne in näheren Augenschein genommen wird. In ZUM BEISPIEL BALTASAR (1966) gibt es einmal einen größeren Ausschnitt als üblich von der dörflichen Gegend zu sehen, in der der Film spielt, und das nur, weil die Kamera zum Himmel aufsieht, von dem es jetzt herabzuregnen beginnt. Und die Kamera sieht zum Himmel auf, weil zuvor der geizige Bauer gesagt hat, er werde den Esel nur bis zum Regen behalten. In DER TEUFEL MÖGLICHERWEISE (1977) gibt es einmal ein Stück Autobahn zu sehen, aber die ist so aufgenommen, daß man weder den Horizont noch den Himmel sieht, da ist nichts von der Freiheit und Weite, wohin so oft im Kino eine Autobahn führt. Eine Totale gibt es allerdings am Ende von LANCELOT, DER RITTER DER KÖNIGIN (1974). Da springt die Kamera weit, weit zurück aus dem Geschehen, und man sieht, was das für ein elendes Wäldchen ist, in dem sich die Ritter abschlachten. Das Abschlachten verliert seine Gegenwärtigkeit und Wichtigkeit, sowie es den Bild-Raum nicht ausfüllt, eine Umrandung bekommt. LANCELOT ist ein historischer Film, ein Kostümfilm, und mit dieser Totale zeigt Bresson, was für eine geringe Ausdehnung das Historische (in seinem Film) hat. Diese Verwendung der Totale steht ganz im Gegensatz zur üblichen – im Kostümfilm wird die Totale ja gerade dazu benutzt, um zu zeigen, wie groß die Kostüm- und Kulissenwelt ist und daß sie keine Begrenzung habe. Auch: daß die Landschaft in einer Weise ausgesucht und fotografiert ist, daß sie zum Schauplatz taugen kann. Oft sind die Wüsten und Gebirge der USA so aufgenommen worden, als seien sie der natürliche Hintergrund eines Kostümfilms.

Als Wim Wenders in der *Filmkritik* einen Film entwarf, der nur aus Totalen bestehen sollte, ging es ihm um das Ungestalte der Totale. Mit einer Totale kann man kaum mehr zeigen, als daß eine

away into the distance of a long shot so that the how and where and what all that is supposed to mean becomes weakened.

*Bresson uses close-ups.* In *THE DEVIL PROBABLY*, when Charles is looking up at a window, behind which his girlfriend is together with a man, only a few meters of the hotel façade can be seen and not the entire airport terminal building. From this small segment, I (as a film tourist) was able to recognize the entire hotel in Paris. Charles doesn't care about how the cities are starting to look today, he only sees the window behind which his girlfriend is together with another man.

Bresson is entirely with his subjects and their work, their work or their activity. His city dwellers cannot always be said to be working, but they are active; their actions may be empty, but they are carried out with great emphasis and as a matter of course. In Bresson's films, when a man loves a woman, he loves as though performing a task, something often mistaken for coldness. But whoever is working or similarly occupied does not necessarily stop to look around. To do so requires a sense of ease or nervousness which is not present. When I saw Akira Kurosawa's *DERSU UZALA* (1975), I noticed that this film about someone living outdoors in Siberia showed the landscape in a very narrow frame. Since then, the panoramas showing the land of the American farmers and cowboys of the West have always seemed touristy to me.

Bresson's actors can't even really look around when they are stealing. In *MONEY* (1983), Lucien has just misappropriated some money and is trying to disguise the fact when the store owner returns. Lucien looks up at him calmly and continues his cover-up as though nothing had happened. Moments later his action is discovered, and he is thrown out of the store. One could believe at this point that he wanted to be thrown out or would challenge the store owner, but the fact remains: he is dismissed because he cannot turn around; because he cannot make a distinction between acting and looking. When Bresson's characters look, they are performing an action with their eyes. If they aren't looking at a particular point, their heads are slightly bowed (a zero position, they don't let their gaze wander). When their hands aren't doing anything, they simply hang by their sides (a zero position, they don't grasp absentmindedly for things around them). The hands aren't completely open, the arms aren't completely extended, that would be something for soldiers.

Kutsche fährt; wie sie fährt und mit wem und wohin und was das alles heißen soll, dazu braucht man nähere Aufnahmen. Godard benutzt die Totale oft, um gegen die eigenen Erzähl- und Darstellungsabsichten vorzugehen. Er inszeniert etwas, und dann rückt er es in die Entfernung einer Totale, so daß sich das Wie und Wohin, und was das alles heißen soll, abschwächt.

*Bresson schneidet eng aus.* Wenn Charles in DER TEUFEL zu einem Fenster aufsieht, hinter dem seine Freundin mit einem Mann zusammen ist, gibt es nur ein paar Meter von der Fassade des Hotels zu sehen und nicht das ganze Flughafenterminalgebäude. Von diesem kleinen Ausschnitt habe ich (als Filmtourist) das ganze Hotel in Paris wiedererkennen können. Charles aber schert sich nicht darum, wie die Städte heutzutage auszusehen beginnen, er sieht nur das Fenster, hinter dem seine Freundin mit einem Mann ist.

Bresson ist ganz bei seinen Personen und ihrer Arbeit, ihrer Arbeit oder ihrem Tätigsein. Von seinen Stadtbewohnern kann man nicht immer sagen, daß sie arbeiten, aber sie sind tätig, ihre Handlungen können leere sein, aber sie werden mit größtem Nachdruck ausgeführt. Wenn bei Bresson ein Mann ein Mädchen liebt, dann geht er dem nach wie einer Arbeit, das ist oft mißverstanden und für Gefühlskälte gehalten worden. Wer aber eine Arbeit tut, oder etwas wie eine Arbeit tut, der schaut sich dabei nicht um. Dazu gehörte eine Müßigkeit oder Nervosität, die es hier nicht gibt. Als ich UZALA DER KIRGISE (1975) von Akira Kurosawa sah, fiel mir auf: Der Film erzählt von einem, der in Sibirien unter freiem Himmel lebt, und der Blick faßt die Landschaften eng. Seither kommt es mir touristisch vor, in welchen Panoramen den amerikanischen Tierhütern und Bauern im Western die heimatliche Landschaft erscheint.

Die Bressondarsteller können sich nicht einmal richtig umsehen, wenn sie stehlen. Als Lucien in DAS GELD (1983) gerade eine kleine Unterschlagung begangen hat und das vertuschen will, kommen die Ladenbesitzer zurück. Lucien sieht ruhig zu ihnen auf und fährt mit seiner Vertuschung fort, als gäbe es nichts zu verbergen. Im nächsten Augenblick ist sein Betrug entdeckt, er wird hinausgeworfen. Jetzt läßt sich denken, daß er hinausgeworfen werden wollte oder die Ladenbesitzer herausfordern wollte, aber es bleibt dabei: er wird entlassen, weil er sich nicht umsehen kann, weil er Handeln und Schauen nicht trennen kann.

A script by Bresson is full of notes like P.M. (*plan moyen*, medium shot) and G.P. (*gros plan*, close-up). P.M. stands for shots which show a person from head to waist and for shots which show a group of people from head to toe with space around them. Shot 64 in *THE DEVIL PROBABLY* reads: *panoramique* (pan, Bresson doesn't say anything about shot size here). Alberte climbs into the Triumph with Charles and Edwige and drives off. You could say this is a long shot or "total shot," but it is one in which the whole picture can be seen and only the whole picture. Bresson frames his characters narrowly; he doesn't allow the camera that which we call autonomy. It would be as if you were to attempt writing literature in statement form. This is an art: Bresson demands that every word appear as a statement. Through this grammatical metaphor, every scene, every object becomes a derivation. Paris becomes "Paris," or as in a mathematical interpretation, a cup becomes a "cup." And because his skill couldn't be used to its best advantage in *LANCELOT*, where the scene of costumes, props, and constructions appeared as if it might start to look too cluttered, he used the contrast of the long shot of the forest.

*How the characters face one another, and how the camera records it.* Bresson's camera places itself between the characters; it almost stands on the axis of the action. The axis of the action is the name for the conceived line which runs between two characters who relate to one another. It refers to the procession or course of glances, words, gestures. This line is like a river in geography (and like a river in military strategy), an orientation and a frontier (here a "natural" one, even if the river is a rivulet). On which side you stand is important, and after changing sides you must change the term used. Because Bresson's camera stands nearly on this axis, the characters look slightly past the camera. Though slight, it is irritating: the camera shoots the character frontally – the character does not return the glance, but dodges the attack. The presence of the camera is clearly noticeable, and the glance of the character denies it. Now the countershot comes, the image of the character standing opposite. The camera changes its direction of view by almost 180 degrees, and again a character appears whose gaze evades the eye of the camera. This evasiveness conflicts with the composed firmness of Bresson's actors.

In short sequences, when the setting appears only once, the orientation is made more difficult, as in the beginning of *MONEY* where Norbert

Der Blick ist bei Bressons Darstellern eine Handlung mit den Augen. Wenn sie nicht auf eine bestimmte Stelle sehen, halten sie den Kopf leicht gesenkt. (Eine Nullstellung, sie lassen den Blick nicht schweifen.) Wenn die Hände nichts tun, hängen sie geöffnet an den Armen herunter. (Eine Nullstellung, sie greifen nicht zerstreut nach allem Umliegenden.) Die Hände sind nicht ganz geöffnet und die Arme sind nicht ganz gestreckt, das wäre etwas für Soldaten.

Ein Drehbuch von Bresson ist voll mit den Bezeichnungen P.M. (*plan moyen*, halbnah) und G.P. (*gros plan*, Nahaufnahme). P.M. steht für Einstellungen, die eine Person vom Scheitel bis etwa zur Hüfte zeigen, und für Einstellungen, die eine Gruppe von Personen vom Kopf bis zum Fuß zeigen und noch Raum darum lassen. DER TEUFEL, Einstellung 64: *panoramique* (Schwenk, Bresson sagt hier nichts über die Einstellungsgröße). Alberte steigt zu Charles und Edwige in den *Triumph* und fährt davon. – Zu diesem Bild könnte man auch Totale sagen, aber es ist eine, in der es das Ganze zu sehen gibt und nicht mehr als das Ganze. Bresson faßt seine handelnden Personen eng, er erlaubt der Kamera nicht das, was man Autonomie nennt. In der Literatur käme dem der Versuch gleich, in Aussagesätzen zu schreiben. Das ist eine Kunst: Bresson verlangt von jedem Wort, als Bestandteil einer Aussage zu erscheinen. Bei dieser grammatischen Umwandlung wird jeder Schauplatz, jeder Gegenstand zu einem abgeleiteten. Aus Paris wird „Paris“, oder wie man es in der Arithmetik auffaßt, aus einer Tasse wird eine Tasse'. Und wahrscheinlich, weil seine Kunstfertigkeit nicht zur ganzen Geltung kommen konnte, als in LANCELOT der Schauplatz von Kostümen, Requisiten und Bauten zugerüstet zu werden schien, hat er die Totale von dem Wäldchen entgegengesetzt.

*Wie die Personen einander gegenüber stehen und wie die Kamera das aufnimmt.* Bressons Kamera stellt sich zwischen die Personen, steht beinahe auf der Handlungsachse. Handlungsachse, so nennt man die gedachte Linie, die zwischen zwei aufeinander bezogenen Personen verläuft. Sie bezeichnet den Verlauf der Blicke, Wörter, Gesten. Diese Linie ist, was in der Geografie ein Fluß ist (und was in der Militärstrategie ein Fluß ist), eine Orientierung und Grenze (dabei eine „natürliche“, auch wenn der Fluß ein Rinnsal ist). Es ist wichtig, auf welcher Seite man den Standpunkt hat, und mit der Seite muß man auch die Bezeichnung wechseln. Weil Bressons



asks his father for money: here, both of them not only look past the camera, but also past one another. As far as I know, only Yasujiro Ozu has shot opposites in a similar manner, at least since talkies were introduced.

What can be done with shot/countershot has been most completely explored in the classic American talkie (c. 1930–60). In this system, a rule is enforced that a shot is all the more subjective when it comes from the line of vision of the opposite character. The close-up, in which the star should be recognized, is usually an en-face shot. The important actor steps into the limelight, only the fact that his eyes do not look into the camera affirms the continued context. Bresson adopted something of this concept.

Bresson did not adopt the contrasting of "subjective" and "objective." He does not withdraw from a character only to bring him closer in an erratic way later: he denies himself the whole rhetorical repertoire of variation. Usually the shot sizes change – perhaps not from shot to countershot, but during the course of a sequence. For this reason one stages the movements of the characters in dialogue – someone goes farther away and a medium shot is created – someone comes closer and a medium close-up is created. Bresson does the opposite: when the characters move, he tries to keep the shot size constant through a pan or an accompanying camera. Once again, the camera is not given any autonomy. At the same time, the takes are missing a reason from the work of the articulation: from which angle and at which cut, that is a tenet for Bresson.

If Bresson cuts from one person to another, then the cut is like the fulcrum on a scale. The operation of weighing makes the opposites equal; things which are fundamentally different become equivalents. Bresson often did this to the point of creating mirror images. In *BALTHAZAR*, Gérard and Marie run around the donkey – Gérard, the pursuer, Marie, the quarry. The film dismantles this pattern and shows one person at a time behind the donkey, the opposite appraised and then in movement, so often that one does not know where the action began. (Before Marie gives up the protection of the donkey and falls into the grass, the image of Marie running around the donkey is assembled twice; the image of Gérard is missing, but the viewer is already too dizzy to perceive this detail, used to express a moral). In *A GENTLE WOMAN* (1969), a man and a woman sit silently across from

Kamera beinahe auf dieser Achse steht, sehen die Personen um ein wenig an der Kamera vorbei. Dieses Wenige irritiert: die Kamera nimmt die Person frontal auf – diese gibt den Blick nicht zurück, weicht dem Angriff aus. Daß die Kamera da ist, ist sehr merklich, und der Blick der Person leugnet es. Jetzt kommt der Gegenschuß, das Bild der Person, die gegenüber steht. Die Kamera ändert ihre Blickrichtung um beinahe 180 Grad, und es erscheint wieder eine Person, die mit dem Blick dem Blick des Kamera-Auges ausweicht. Dieses Ausweichen steht im Gegensatz zu der gelassenen Festigkeit der Bressondarsteller.

Bei kurzen Sequenzen oder wenn ein Schauplatz nur einmal vorkommt, ist die Orientierung erschwert, so am Anfang von DAS GELD, als Norbert seinen Vater um Geld bittet, da scheinen die beiden nicht nur an der Kamera, sondern auch aneinander vorbeizusehen. Soviel ich weiß, nimmt nur Yasujiro Ozu in ähnlicher Weise Gegenüber auf, seit es den Tonfilm gibt.

Was man mit Schuß-Gegenschuß machen kann, das ist am vollkommensten im klassischen amerikanischen Tonfilm (ca. 1930-1960) ausgearbeitet worden. In diesem System ist der Regel Geltung verschafft, daß eine Aufnahme um so subjektiver ist, je mehr sie aus der Blickrichtung des Gegenüber kommt. Die Großaufnahme, bei der der Star erkannt werden soll, ist meistens eine en-face-Aufnahme. Der wichtige Darsteller tritt an die Rampe, nur daß seine Augen nicht in die Kamera gehen, und behauptet den fortgesetzten Zusammenhang. Davon hat Bresson etwas übernommen.

Nicht übernommen hat Bresson die Entgegensetzung von „subjektiv“ und „objektiv“. Das gibt es bei ihm nicht: daß er eine Person entrückt, um sie später sprunghaft nahezubringen. Das ganze rhetorische Repertoire der Abwechslung versagt er sich. Üblicherweise wechseln die Ausschnittgrößen – vielleicht nicht von einem Schuß zum Gegenschuß, aber im Verlauf einer Sequenz. Deshalb inszeniert man eine Bewegung der dialogisierenden Personen – einer geht weiter weg, und es ergibt sich eine Halbtotale, einer kommt näher, und es ergibt sich eine Halbnahe. Bresson tut eher das Gegenteil: wenn seine Figuren sich bewegen, versucht er mit einem Schwenk und/oder einer Mitfahrt der Kamera die Ausschnittgröße konstant zu halten. Wieder ist der Kamera keine Autonomie gestattet. Zugleich fehlt den Einstellungen die Begründung aus der Arbeit

each other eating a meal. They are having soup. Bresson cuts from the descending soup spoon of the one person to the rising soup spoon of the other. The movements of the spoons connect the man and the woman as a piston connects the wheels of a locomotive.

Shot/countershot is an element in film language which is often criticized – Bresson criticizes it by using it even more intensely.

Bresson always liked juxtaposing surprising things, deriving movements from similarities and contexts. In *LANCELOT*, he cuts the closing of visors one after another in ever-shorter intervals. (In other films, this would seem vulgar.) In *BALTHAZAR*, when he cuts from the door which Marie closes to the window which she opens, it is fantastic. One can go through the door, one can see through the window. Marie only *looks* at Gérard who lures her – the film montage shows how the one relates to the other, or that the houses have eyes and feet. “Show” is not the correct word – Bresson includes the spoken word, without pausing or digressing.

In *THE DEVIL PROBABLY*, Michel and Alberte meet again and again in the small apartment, which Alberte has moved to so as to be together with Charles. Alberte sits down and Michel stands up; these two movements appear to be related, as if they were mechanically – scale, seesaw, machinery – connected to one another. Often the image of Michel is like a rhyme for the image of Alberte. Through these meetings or contrasts, Bresson works out a harmony or unison between the two. Later they embrace in a narrow shot, standing next to a tree, behind them the wheels of the Paris street traffic, and in spite of the crowdedness they create a large space for themselves.

*Shots of objects and shots of actions.* Continuously looking at the importance of speaking people (with words and with facial gestures) is unbearable, even if the camera is positioned most skillfully. Before Bresson shows a close-up of a face, he shows the close-up of a hand. With passion, he cuts off the head and with that the face, and concentrates on the actions of the head (or the foot).

In *A MAN ESCAPED* (1956), there is a prisoner who makes materials for escape out of things in his cell. He sharpens a spoon handle into a tool, he breaks up the wire netting of his bed frame and wraps the netting with shirts and rags to make a cable. A film such as this one about work and what work means has hardly ever been made.

der Artikulation: aus welchem Winkel und bei welchem Ausschnitt, das ist bei Bresson eine Setzung.

Wenn Bresson von einer Person auf die andere umschneidet, dann ist der Umschnitt etwas wie der Auflagepunkt einer Waage. Die Operation des Wiegens setzt die beiden Gegenüber in ein Gleiches, bei größter Verschiedenheit werden sie einander äquivalent. Bresson hat das oft bis ins Spiegelbildliche getrieben. In BALTHASAR laufen Gérard und Marie um den Esel herum, Gérard, der Verfolger, Marie, die Verfolgte, und der Film zerlegt das, zeigt jeweils eine Person hinter dem Esel, das Gegenüber abschätzend und dann in Bewegung – und das so oft, daß nicht mehr deutlich ist, wer wen verfolgt. (Bevor Marie den Esel als Schutz aufgibt und sich ins Gras fallen läßt, ist das Bild der um den Esel laufenden Marie zweimal montiert, das Bild von Gérard fehlt. Aber zur Wahrnehmung dieses Details, mit dem sich eine Moral ausdrückt, ist der Kopf des Zuschauers jetzt schon zu schwindelig.) In DIE SANFTE (1969) sitzen Mann und Frau einander stumm beim Essen gegenüber, sie löffeln eine Suppe. Bresson schneidet von dem Suppenlöffel der einen Person, der sich senkt, auf den Suppenlöffel der anderen Person, der zum Mund des Essers aufsteigt. Die Löffelbewegungen verbinden Mann und Frau wie die Kuppelstange die Räder einer Lokomotive.

Schuß-Gegenschuß, das ist eine viel kritisierte Filmsprachfigur – Bresson kritisiert sie, indem er sie verschärft anwendet.

Schon immer hat es Bresson gefallen, überraschend Dinge zusammenzuschneiden, aus Bewegungen Ähnlichkeiten und Zusammenhänge abzuleiten. In LANCELOT schneidet er die herunterklappenden Visiere hintereinander, bei immer kürzerem Zeitabstand. (In anderen Filmen wäre das eine Vulgarität.) Wenn er in BALTHASAR von einer Tür, die Marie schließt, auf ein Fenster schneidet, das sie öffnet, dann ist das großartig. Durch eine Tür kann man gehen, durch ein Fenster kann man sehen, Marie *sieht* nur zu Gérard, der sie lockt – die Filmmontage zeigt, wie das eine mit dem anderen zusammenhängt, oder daß die Häuser Augen und Füße haben. Zeigen ist nicht das richtige Wort, bei Bresson ist die Rede einschließend, ohne innezuhalten oder abzuirren.

DER TEUFEL MÖGLICHERWEISE: Michel und Alberte kommen immer wieder in der kleinen Wohnung zusammen, in die Alberte gezogen ist, um mit Charles zusammenzusein. Alberte setzt sich,

"Tools and machines are not only signs of imagination and creative capabilities of human beings, they are certainly not only important as instruments for transforming and bending the earth to man's will: they are inherently symbolic. They symbolize the activities they make possible, which means their own use. An oar is a tool for rowing, and it represents the capability of the rower in all its complexity. Someone who has never rowed before cannot see an oar for what it really is. The way in which someone who has never seen a violin views that instrument is different from the perception of a violinist. A tool is always a model for its own reproduction and an instruction for the renewed application of the capabilities which it symbolizes. In this context, it is an educational instrument, a medium, for teaching people in other countries, who live at another level of development, the culturally-acquired methods of thinking and acting. The tool as a symbol in every way transcends its role as a practical means for a definitive end: it is constitutive for the symbolic remaking of the world through human beings." (Joseph Weizenbaum)

Bresson made two black and white films in the countryside: *BALTHAZAR* and *MOUCHETTE* (1967). Here this symbolic power is evident, and a moped is as incredible as a donkey. Bresson shoots objects and actions from a slightly raised position which corresponds to the object and the action. There is no reason for this in the sense that the camera is at the eye level of the standing viewer/participant or the low-positioned camera in the films of Ozu allegedly comes from the eye level of the seated Japanese director. It says something about Bresson's courage that he went into the city and shot in color. Using color, it is hard to achieve an attitude of humility. In his images, Bresson attempts a clarity without reaching for the convenient remedies: contrast and space. (He often chooses one color and a 50 mm lens.)

Bresson's city dwellers, often idlers or bohemians, cannot dive into the stream of the history of human work. Nevertheless, by their actions – stealing something, giving something, holding hands, making dinner, brewing tea, touching a revolver, killing someone with a hatchet – they attempt a "symbolic remaking of the world through human beings." They become the acolytes of their own lives.

In *MONEY*, Yvon is accused by a waiter of circulating counterfeit money. He doesn't want to let the waiter confiscate the money, so he

Michel steht auf, und diese beiden Bewegungen erscheinen zusammenhängend, als seien die beiden mechanisch – Waage, Wippe, Räderwerk – miteinander verbunden. Oft ist ein Bild Michels wie ein Reim auf eines von Alberte. Bei diesen Begegnungen oder Gegenüberstellungen arbeitet Bresson einen Zusammenklang oder Einklang der beiden heraus. Später umarmen sie sich, in einer engen Einstellung, sie stehen neben einem Bäumchen, hinter ihnen die Räder des Straßenverkehrs, bei großer Enge verschaffen sie sich viel Raum.

*Die Gegenstandsaufnahmen und die von Verrichtungen.* Auf die Dauer ist die Anschauung von der Wichtigkeit des sprechenden Menschen (mit Wörtern und mit Gesichtsausdrücken) nicht zu ertragen, mag die Kamera sich auch auf das kunstvollste vor ihn stellen. Bevor Bresson die Großaufnahme eines Gesichts zeigt, zeigt er die Großaufnahme einer Hand. Mit Lust schneidet er den Kopf und mit diesem das Gesicht ab, beschränkt das Bild auf die Tätigkeit einer Hand (oder des Fußes).

In EIN ZUM TODE VERURTEILTER IST ENTFLOHEN (1956) kommt ein Gefangener vor, der aus den Dingen in seiner Zelle Mittel zur Befreiung macht. Er schleift den Löffelstiel, so daß er ihn als spanabhebendes Werkzeug benutzen kann, er entflieht das Drahtgitter seines Bettes und unwickelt den so gewonnenen Draht mit gerissenen Laken und Hemden, um Seile herzustellen. Ein solcher Film über die Arbeit und das, was sie bedeutet, ist kaum je gemacht worden.

„Werkzeuge und Maschinen sind nicht nur ein Zeichen für die Vorstellungskraft und die schöpferische Leistungsfähigkeit des Menschen, sie sind sicherlich nicht nur als Instrumente zur Transformation einer gefügigen Erde von Bedeutung: sie sind auch für sich symbolträchtig. Sie symbolisieren die Tätigkeiten, die durch sie ermöglicht werden, d.h. ihre eigene Anwendung. Ein Ruder ist ein Werkzeug zum Rudern, und es repräsentiert die Fähigkeit des Ruders in ihrer ganzen Komplexität. Keiner, der nicht schon einmal gerudert hat, kann ein Ruder wirklich als Ruder sehen. Die Art und Weise, wie jemand eine Geige betrachtet, der selbst noch nie auf diesem Instrument gespielt hat, unterscheidet sich bei weitem von der Wahrnehmung, die ein Geiger davon hat. Ein Werkzeug ist immer zugleich ein Modell für seine eigene Reproduktion und eine Gebrauchsanweisung für die erneute Anwendung der Fähigkeiten, die es symbolisiert. In diesem Sinne ist es ein pädagogisches Instru-

grabs the waiter and pushes him away. We see his hand grabbing the waiter and pushing him away. While the sound of the waiter falling against a table is heard, Yvon's hand pauses. It is shaking from the strain. A hand, as if it had just thrown a pair of dice. Dice are an image of fate as well as of killing time.

ment, ein Medium, um die Menschen, die in anderen Ländern auf einer anderen Entwicklungsstufe leben, in kulturell erworbenen Weisen des Denkens und Handelns zu unterrichten. Das Werkzeug als Symbol in jeder genannten Hinsicht transzendiert damit seine Rolle als praktisches Mittel für bestimmte Zwecke: es ist konstitutiv für die symbolische Neuschaffung der Welt durch den Menschen.“ (Joseph Weizenbaum)

Bresson hat zwei Filme in Schwarzweiß auf dem Land gedreht, MOUCHETTE (1967) und BALTHASAR, da ist diese symbolische Kraft in jedem Gegenstand. Ein Moped ist da so staunenswert wie ein Esel. Aufnahmen von Gegenständen und Verrichtungen macht Bresson bei leichter Aufsicht von der Stelle aus, die dem Gegenstand und der Verrichtung entspricht. Es gibt dafür keinen Grund, etwa in dem Sinne, in dem die Kamera in Augenhöhe vom stehenden Betrachter/Mitspieler abgeleitet ist und die tiefstehende Kamera bei Ozu angeblich vom sitzenden Japaner.

Es spricht für Bressons Mut, daß er in die Stadt gegangen ist und dort in Farbe dreht. Mit Farbe ist eine Haltung der Demüt nicht leicht zu erzeugen. In seinen Bildern versucht Bresson eine Klarheit, ohne nach den naheliegenden Mitteln, Kontrast und Räumlichkeit, zu greifen. (Er wählt oft die Einfarbigkeit und immer ein 50-mm-Objektiv.)

Bressons Stadtbewohner, oft Nichtstuer, Bohemiens, können nicht in den Strom der Geschichte menschlicher Arbeit tauchen. Sie versuchen mit ihren Handhabungen – etwas stehlen, etwas schenken, sich bei den Händen halten, ein Essen bereiten, Tee aufgießen, einen Revolver betasten oder mit dem Beil jemanden umbringen – dennoch eine „symbolische Neuschaffung der Welt durch den Menschen“. Sie werden zu Meßdienern des eigenen Lebens.

In DAS GELD wird Yvón vom Kellner beschuldigt, Falschgeld in Umlauf zu setzen, von diesem Kellner will sich Yvon das Geld nicht beschlagnahmen lassen, also packt er ihn und stößt ihn weg. Wir sehen seine Hand, die den Kellner hält und wegstößt. Während das Geräusch des gegen einen Tisch stoßenden Kellners zu hören ist, verharrt Yvons Hand. Sie zittert leicht von der Anstrengung. Eine Hand, als hätte sie gerade Würfel geworfen. Das Würfeln ist ein Bild für Schicksal wie für Zeittotschlagen.



# Reality Would Have to Begin

In 1983, as preparations were underway to install even more nuclear weapons in the Federal Republic of Germany, Günther Anders wrote: "Reality has to begin. This means that the blockade of the entrances to the murder installations, which continue to exist, must also be continuous. [...] This idea is not new. It reminds me of an action – or rather a non-action – more than forty years ago, when the Allies learned the truth about the extermination camps in Poland. The proposal was immediately made to block access to the camps, which meant bombing the railroad tracks leading to Auschwitz, Majdanek, etc. extensively in order to sabotage, through this blockade, the delivery of new victims – that is, the possibility of further murder."<sup>1</sup>

Nuclear weapons stationed in the Federal Republic of Germany arrive by ship in Bremerhaven where they are put on trains, whose departure time and destination are kept secret. About a week before departure, army aircraft fly the entire length of the route and photograph it. This *status report* is repeated half an hour before the train is to pass, and the most recent set of images is compared with the first set. Through their juxtaposition one can discern whether any significant changes have occurred in the interim. If, for example, a construction vehicle has recently been parked along the tracks, the police will drive to or fly over the spot to investigate whether it is providing camouflage for saboteurs. Whether such sabotage has been attempted is not made public.

Reconnaissance of enemy territory by means of photographs taken from airplanes was already in use in World War I. And even before there were airplanes, balloons and rockets carried cameras aloft, and even carrier pigeons were outfitted with small cameras.

In World War II, it was the English who were the first to begin equipping their bombers with photographic apparatus. Since they had to

# Die Wirklichkeit hätte zu beginnen

1983, als die Aufstellung weiterer Nuklearwaffen in der Bundesrepublik vorbereitet wurde, schrieb Günther Anders: „Die Wirklichkeit hat zu beginnen. Das bedeutet: die Blockierung der Zugänge zu den kontinuierlich bestehenden Mordinstallationen muß ebenfalls kontinuierlich stattfinden. [...] Diese Idee ist nicht neu: laßt mich an eine zurückliegende Aktion – oder richtiger Nichtaktion – aus einer mehr als vierzig Jahre zurückliegenden Zeit erinnern. Da erfuhren die Alliierten die Wahrheit über die Vernichtungslager in Polen. Sofort wurde der Vorschlag gemacht, die Lager zu blockieren, das heißt auf weite Entfernung hinaus die Schienenwege, die nach Auschwitz, Maidanek usw. führten, zu verbomben und durch diese Blockade die Zulieferung neuer Opfer – die Möglichkeit des Weitermordens – zu sabotieren.“<sup>1</sup>

Nuklearwaffen, die in der Bundesrepublik aufgestellt werden, kommen auf dem Seeweg in Bremerhaven an und werden dort auf Züge umgeladen. Es wird nicht bekanntgegeben, wann ein solcher Zug zu welchem Ziel abgeht. Etwa eine Woche vor der Abfahrt fliegen Maschinen der Bundeswehr die Strecke ab und fotografieren sie von oben. Eine solche *Zustandsaufnahme* wird eine halbe Stunde vor dem Passieren des Zuges wiederholt, und die zuletzt gemachten Bilder werden mit den zuerst gemachten verglichen. Aus der Gegenüberstellung ist abzulesen, ob es in der Zwischenzeit zu einer bedeutsamen Änderung kam: steht etwa neuerlich ein Bauwagen am Gleis, so wird die Polizei hinfahren oder hinfliegen und nachsehen, ob er die Tarnung für Saboteure abgibt. Ob solche Sabotage schon versucht wurde, ist nicht bekanntgegeben.

Schon im Ersten Weltkrieg gab es die Aufklärung feindlichen Geländes mit Hilfe von Fotografien, die vom Flugzeug aus aufgenommen wurden. Und noch bevor es Flugzeuge gab, trugen

fly through enemy flak (anti-aircraft artillery fire) and enemy fighters, the bomber pilots always tried to drop their bomb load as quickly as possible (often one-third of the planes were lost on flights from England to Germany). In their fear, the pilots believed all too readily that they had delivered their bombs on target. The introduction of cameras on board aircraft significantly diminished the space previously accorded to their oral reports. The English bomber pilots had the first work place in which the camera was installed to monitor performance.

Up to that point, men in war did work that was much less monitored and capable of being monitored than all industrial, commercial, or agricultural activity, since the object of their labor, enemy territory, was not under control. In the case of the bomber pilot as well, the worker's perception and description still counted for something. Photographs would destroy this last remaining authority.

A photographic image is a cut, a section through the bundle of light rays reflected off objects in a circumscribed space. Photography reproduces the three-dimensional object on a flat plane, based on the laws of projective geometry. In 1858, it occurred to Albrecht Meydenbauer, the director of the Government Building Office, to make use of this optical principle and to think of photographs as images for scale measurement. Faced with the task of measuring the façade of the cathedral in Wetzlar, he traversed the length of the façade in a basket suspended from block and tackle (in the same way that window-washers do), in order to avoid the expense of erecting scaffolding. One evening, in order to save time, he tried to climb from the basket into a window of the tower, when the basket swung away from the facade and put him in danger of plummeting to the ground. "In the nick of time I grabbed the curved edge of an arch with my right hand, and with my left foot I kicked the basket far into the air; the counteraction sufficed to push my body into the opening and I was saved. [...] As I came down, the thought occurred to me: is it not possible to replace measurement by hand by the reversal of that perspectival seeing which is captured in a photographic image? This thought, which eliminated the personal difficulty and danger involved in measuring buildings, was father to the technique of scale measurement."<sup>2</sup>

Ballons und Raketen Fotoapparate in die Höhe – auch Brieftauben bekamen kleine Kameras umgeschnallt.

Im Zweiten Weltkrieg waren die Engländer die ersten, die dazu übergingen, alle Bomberflugzeuge mit fotografischen Apparaturen auszurüsten. Da sie durch das Feuer der feindlichen Flak und der feindlichen Abfangjäger mußten, suchten die Bomberpiloten stets die Last ihrer Bomben so schnell als möglich abzuwerfen (bei Anflügen von England auf Deutschland ging nicht selten ein Drittel der Maschinen verloren). In ihrer Angst nun glaubten die Piloten nur zu leicht, sie hätten ihre Bomben ins Ziel gebracht. Durch den Einbau von Fotoapparaten in die Flugzeuge wurde der Raum, der ihrem mündlichen Bericht bis dahin gegeben war, stark verengt. Die englischen Bomberpiloten hatten den ersten Arbeitsplatz, an dem die Kamera zur Kontrolle der Effizienz installiert wurde.

Bis dahin hatte der Mann im Krieg eine Arbeit verrichtet, die weit weniger kontrolliert und kontrollierbar war als jede industrielle, kommerzielle, agrarische Tätigkeit, da der Gegenstand der Bearbeitung, das feindliche Land, nicht unter Kontrolle war. Auch im Falle der Bomberpiloten konnten bislang Wahrnehmung und Bericht des Arbeitenden noch etwas gelten. Fotografien sollten diese letzte Geltung zunichte machen.

Ein fotografisches Bild ist ein Schnitt durch das Strahlenbündel des reflektierenden Lichts, das von den Gegenständen in einem Raumausschnitt geworfen wird. Die Fotografie gibt nach den Regeln der projektiven Geometrie den räumlichen Gegenstand auf der Fläche wieder. 1858 hatte der Regierungsbauführer Albrecht Meydenbauer die Idee, dieses optische Prinzip dienstbar zu machen und Fotografien als Meßbilder aufzufassen. Als er die Fassade des Doms zu Wetzlar zu vermessen hatte, fuhr er mit einem am Flaschenzug hängenden Korb, wie ihn die Fensterputzer benutzen, an der Fassade entlang, um die Kosten für ein Gerüst zu vermeiden. Eines Abends wollte er, um Zeit zu sparen, vom Korb in ein Fenster des Turms steigen, da schwang der Korb von der Fassade fort, und Meydenbauer drohte abzustürzen. „In dieser höchsten Not schlug ich mit der rechten Hand in das schräge Gewände und stieß den Korb mit dem linken Fuß weit in die Luft. Die Gegenwirkung reichte aus, den Körper in die Öffnung zu schieben, und ich war gerettet.

Meydenbauer often repeated this story from the nineteenth century. It is a narrative of endangerment and redemptive insight: the hero is in the process of making a construction into a calculation, is engaged in the labor of abstraction, at which point the measured space wants once more to prove its actuality. The greatest danger is posed by the objectivity and actuality of things. It is dangerous to remain physically near the object, to linger at the scene. One is much safer if one takes a picture and evaluates it later at one's desk.

Immediately following the initial publication of Meydenbauer's idea, the military, an organization with many desks, offered to cover the cost of a practical experiment, but this could not be undertaken right away, as there was a war on at the time. The first scale measurement based on photographs took place in 1868 at the fortress of Saarlouis. The military immediately recognized in the technique of photographic scale measurements the possibility of capturing objects and spaces at a distance, numerically, spaces which soldiers otherwise could only traverse and measure at the risk of life and limb. The military took Meydenbauer's formulation of death or measurement literally.

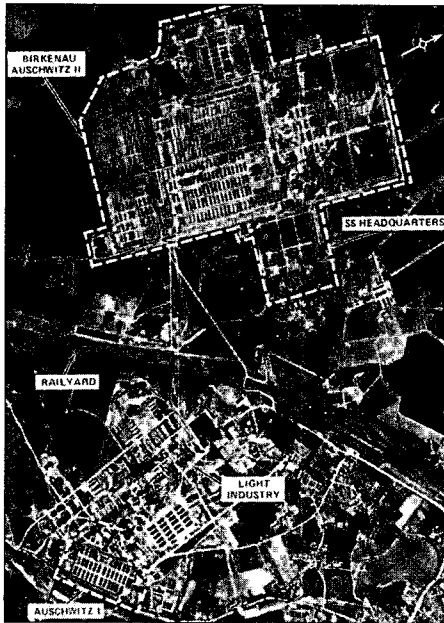
The first image taken by the Allies of the concentration camp at Auschwitz was shot on April 4, 1944. American planes had taken off from Foggia, Italy, heading towards targets in Silesia: factories for extracting gasoline from coal (gasoline hydrogenation) and for producing buna (synthetic rubber). While approaching the I.G. Farben complex, still under construction, an airman turned on the camera and took a series of twenty-two aerial photographs, three of which also captured the "main camp" located in the vicinity of the industrial plants. These images, along with others, arrived at the center for aerial photography analysis in Medmenham, England. The analysts identified the industrial complexes pictured, recorded in their reports the state of their construction and the degree of their destruction, and made estimates of the production capacities of the buna plants – they did not mention the existence of the camps. Again and again, even in 1945, after the Nazis had cleared out the Auschwitz camps, having dismantled some of the murder complexes and either killed, abandoned, or transferred the prisoners to other camps in the West, Allied airplanes flew over Auschwitz and captured the camps in photographs. They were never

[...] Beim Hinabsteigen kam mir der Gedanke: kann das Messen von Hand nicht durch das Umkehren des perspektivischen Sehens, das durch das perspektivische Bild festgehalten wird, ersetzt werden? Dieser Gedanke, der die persönliche Mühe und Gefahr beim Aufmessen von Bauwerken ausschloß, war der Vater des Meßbildverfahrens.“<sup>2</sup>

Diese Geschichte aus dem neunzehnten Jahrhundert hat Meydenbauer oftmals wiedergegeben. Eine Erzählung von Gefährdung und rettendem Einfall: der Held ist dabei, aus einem Bauwerk ein Rechenwerk zu machen, er ist bei der Arbeit der Abstraktion – da will der vermessene Raum an ihm noch einmal seine Tatsächlichkeit beweisen. Höchste Gefahr droht von der Gegenständlichkeit und Tatsächlichkeit der Dinge, es ist gefährlich, sich leiblich beim Gegenstand, auf dem Schauplatz aufzuhalten – sicherer, man macht eine Fotografie und wertet diese später am Arbeitstisch aus.

Gleich nach der ersten Veröffentlichung der Idee durch Albrecht Meydenbauer bot das Militär – ein Betrieb mit vielen Schreibtischen – an, die Kosten für eine praktische Erprobung zu übernehmen – wozu es nicht gleich kam, da gerade Krieg war. Die erste Vermessung nach Fotografien fand 1868 an der Festung von Saarlouis statt. Das Militär erkannte sogleich im Meßbildverfahren die Möglichkeit, auf Distanz Objekte und Räume numerisch zu erfassen, Räume, die die Soldaten sonst nur unter Gefahr für Leib und Leben begehen und vermessen konnten. Das Militär nahm Meydenbauers Wendung von Tod oder Vermessung wörtlich.

Das erste Bild, das die Alliierten vom Konzentrationslager Auschwitz machten, wurde am 4. April 1944 geschossen. Amerikanische Flugzeuge waren von Foggia in Italien gestartet und flogen Ziele in Schlesien an: Fabriken zur Gewinnung von Benzin aus Kohle (Benzinhydrierung) und zur Herstellung von Buna (synthetisches Gummi). Beim Anflug auf die noch im Bau befindlichen Anlagen der I.G. Farben löste ein Flieger den Fotoapparat aus und machte eine Serie von 22 Luftbildern. Drei davon erfaßten auch das in der Nähe der Industriewerke gelegene „Stammlager“. Diese Bilder kamen mit anderen zur Luftbild-Auswertungsstelle nach Medmenham in England. Die Auswerter identifizierten die abgebildeten Industrieanlagen, hielten im Protokoll deren Bauzustand und Grad



1 mentioned in a report. The analysts had no orders to look for the camps, and therefore did not find them. 2

It was the success of the television series *HOLOCAUST* – a program that tried to make suffering and dying imaginable through visual narratives, thereby turning it into kitsch – that gave two CIA employees the idea of looking for aerial photographs of Auschwitz. They fed into the CIA computer the geographic coordinates of all camps that were located in the vicinity of bombing targets, and thus also those of the I.G. Farben factory in Monowitz.

I.G. Farben had built large plants in Monowitz and allowed the SS to provide them with slave laborers. For a time, they operated a camp (Auschwitz III, also known as *Buna*) located immediately adjacent to the factory grounds. Here, Jewish prisoners from across Europe, prisoners of war primarily from the Soviet Union, and others who had been

- 1 Auschwitz I, detail from an aerial photograph of April 4, 1944. From D. A. Brugioni and R. G. Poirier, *The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex*, Washington DC, 1979.
- 2 The I.G. Farben Complex, aerial photograph. From *The Holocaust Revisited* ...

der Zerstörung fest, gaben Einschätzungen darüber ab, für welche Produktionsmenge die Buna-Anlagen ausgelegt waren – doch die Existenz des Lagers erwähnten sie nicht. Immer wieder, noch 1945, nachdem die Nazis die Lager von Auschwitz geräumt hatten, einige der Mordanlagen geschleift und die Häftlinge umgebracht, zurückgelassen oder in andere Lager im Westen verbracht hatten, überflogen Flugzeuge der Alliierten Auschwitz und hielten die Lager auf Fotografien fest. Niemals wurden sie in einem Protokoll erwähnt. Die Auswerter hatten keinen Auftrag, nach den Lagern zu suchen, und also fanden sie diese nicht.

Es war der Erfolg der Fernsehserie HOLOCAUST, einer Sendung, die Leiden und Sterben in Bildergeschichten vorstellbar machen will und also verkitscht, der 1977 zwei Mitarbeitern der CIA den Einfall eingab, nach Luftbildern von Auschwitz zu suchen. Sie gaben die geographischen Koordinaten aller Lager, die in der Nähe von Bomberzielen gelegen waren, in die Rechenanlage der CIA ein – und also auch die der I.G. Farben-Werke Monowitz.

Die I.G. Farben hatten in Monowitz große Produktionsanlagen errichtet und ließen sich von der SS die Arbeitssklaven stellen. Zeitweilig hatten sie ein Lager in Betrieb (Auschwitz III, auch *Buna* genannt), das gleich an das Fabrikgelände grenzte. Jüdische Häftlinge aus ganz Europa, Kriegsgefangene vor allem aus der Sowjetunion und andere, zu Reichsfeinden Erklärte, wurden hier zu Tode gearbeitet. Manchmal starb an einem Tag der siebente Teil einer Gruppe, dreißig von zweihundert kamen an einem Tage zu Tode. Wer an der Überarbeitung und Unterernährung nicht starb und nicht von SS-Männern oder Kapos totgeschlagen wurde, der war nach kurzer Zeit vor Schwäche für die Arbeit untauglich und wurde in das Vernichtungslager Birkenau (Auschwitz II) überstellt. Die Anlagen der I.G. Farben Monowitz produzierten für die Flugzeugindustrie und waren darum für die Alliierten von strategischem Interesse, dies zog die Bomberflugzeuge und die Fotoapparate an und half später die Bilder wiederzufinden.

- 1 Auschwitz I, Detail aus Luftaufnahme vom 4. April 1944, aus: A. Brugioni und R. G. Poirier, *The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex*, CIA-Bericht vom Februar 1979
- 2 Der I.G. Farben-Komplex, Luftaufnahme, aus: *The Holocaust Revisited...*



declared enemies of the Reich were worked to death. Sometimes, one-seventh of a group died in one day; thirty out of two hundred perished in one day. Those who did not die from overwork or undernourishment, and those who were not beaten to death by the SS or kapos, soon became too weak to work and were transferred to Birkenau, the extermination camp (Auschwitz II). The I.G. Farben Monowitz factories served the aircraft industry and consequently were of strategic interest to the Allies, which is what attracted the bombers and cameras and later helped to rediscover the images.

Thirty-three years after the pictures were shot, two CIA men undertook a new analysis of the images. In the first image from April 4, 1944, they identified the house of Auschwitz's commandant and marked the wall between Blocks 10 and 11 where executions took place. They also identified and marked the gas chambers of Auschwitz I and wrote: "A small vehicle was identified in a specially secured annex adjacent to the Main Camp gas chamber. Eyewitness accounts describe how prisoners arriving in Auschwitz-Birkenau, not knowing they were destined for extermination, were comforted by the presence of a 'Red Cross ambulance.' In reality, the SS used that vehicle to transport the deadly Zyklon-B crystals. Could this be that notorious vehicle?"<sup>3</sup> The analysts are not entirely certain since, while they are able, at a distance of seven thousand meters, to make out the spot as a vehicle, they can establish neither what type of vehicle it is nor discern any markings on it.

What distinguishes Auschwitz from other places cannot be immediately observed from these images. We can only recognize in these images what others have already testified to, eyewitnesses who were physically present at the site. Once again there is an interplay between image and text in the writing of history: texts that should make the images accessible, and images that should make the texts imaginable.

"On the night of April 9 we suddenly heard the distant rumble of heavy aircraft, something which we had never known in all the time we had been in Auschwitz. [...] Was the secret out? Were high explosives going to rip away the high tension wires and the watchtowers and the guards with their dogs? Was this the end of Auschwitz?"<sup>4</sup> The two prisoners listening for the sounds of aircraft on this April 9 were

33 Jahre nach der Aufnahme unternahmen die zwei CIA-Männer eine neue Auswertung der Bilder. Auf dem ersten Bild vom 4. April 1944 identifizierten sie das Haus des Auschwitz-Kommandanten und markierten die Wand zwischen Block 10 und Block 11, an der die Hinrichtungen vorgenommen wurden. Sie identifizierten und markierten die Gaskammer von Auschwitz I und schrieben: „In einem besonders gesicherten Anbau, der an die zentrale Gaskammer angrenzt, ist ein kleines Fahrzeug zu erkennen. Augenzeugen haben beschrieben, daß Häftlingen, die in Auschwitz ankamen, ohne zu wissen, daß sie zur Vernichtung vorgesehen waren, sich von der Anwesenheit einer Rotkreuz-Ambulanz beruhigt fühlten. In Wahrheit benutzte die SS dieses Fahrzeug, um die tödlichen Zyklon-B-Kristalle zu transportieren. Könnte dies das berüchtigte Fahrzeug sein?“<sup>3</sup> Die Auswerter sind nicht ganz sicher, aus einem Abstand von 7.000 Metern können sie zwar den Fleck als Fahrzeug ausmachen, können aber weder den Fahrzeugtyp bestimmen noch eine Bemalung feststellen.

Was Auschwitz von anderen Orten unterscheidet, das läßt sich nicht unmittelbar aus diesen Bildern ersehen; auf den Fotografien läßt sich nur wiedererkennen, was andere bezeugt haben – Augenzeugen, die an der Stätte leiblich zugegen waren. Noch einmal dieses Zusammenspiel von Bild und Text bei der Geschichtsschreibung: Texte, die die Bilder erschließen sollen, und Bilder, die die Texte vorstellbar machen sollen.

„Am Abend des 9. April hörten wir plötzlich das Dröhnen ferner Kampfflugzeuge, etwas, das wir in all der Zeit, die wir in Auschwitz zubrachten, niemals gehört hatten. [...] War das Geheimnis endlich herausgesickert? Sollten schwere Sprengladungen die Hochspannungsdrähte zerreißen und die Wachtürme und die Posten mit ihren Hunden beiseitefegen? Sollte dies das Ende von Auschwitz sein?“<sup>4</sup> Die beiden Häftlinge, die an diesem 9. April auf das Geräusch der Kampfflugzeuge hörten, waren dabei, die Flucht aus dem Lager Auschwitz zu versuchen. Der eine, Rudolf Vrba, damals neunzehn Jahre alt, war schon zwei Jahre in den Lagern. Er hatte zunächst beim Aufbau der Buna-Werke gearbeitet und kam dann zur Abteilung „Effekten“. Kam ein Zug mit Deportierten beim Lager an, so mußten die Neuankommenden ihre Habe fallen lassen, Sonder-

attempting to escape from Auschwitz. One of them, Rudolf Vrba, then nineteen years old, had already been in the camp for two years, first working on the construction of the buna factory and later in the "effects" detachment. When a train with deportees arrived at the camp, the new arrivals had to drop all their possessions which were collected and sorted by a special detail, a *Sonderkommando*. The Nazis called these possessions "effects," and among them Vrba found food, which helped him to sustain his strength and stay alive. The other prisoner, Alfred Wetzler, a Jew from Slovakia like Vrba, worked in the camp administration office. There, he committed to memory the arrival dates, places of origin, and the number of deportees newly arrived at the camp. And since he was in contact with men in the special details forced to work at the gas chambers and the crematoria, he also learned the statistics of those murdered – and memorized long lists of numbers.

Vrba and Wetzler decided to flee when it became clear to them that the resistance groups in the camp would not be able to revolt, but could at best fight for their own survival. They wanted to flee because they could not imagine that the existence of the camp could be known to the resistance in Poland and the Allies. Vrba was convinced that Auschwitz was possible only "because the victims who came to Auschwitz didn't know what was happening there."<sup>5</sup>

"Some may find it hard to believe, but experience has proven that one can see, not everything, but many things, better in the scale measurement than on the spot,"<sup>6</sup> wrote Meydenbauer in a text in which he sought to lay the groundwork for historic preservation archives. Again, he described how unnecessary a long stay at the site is, even for the purpose of measurement. "At this mentally and physically strenuous occupation, the architect is exposed to the weather; sunshine or rain fall on his sketch book, and when he looks up, dust in his eyes." In these passages a horror for the objectivity of the world is noticeable. Meydenbauer's meditation gave rise in 1885 to the foundation of the *Royal Prussian Institute for Scale Measurement*, the world's first. The military took up the idea of measuring from photographs, as did the historic preservationists of monuments – the former destroy, and the latter preserve. Since 1972, the *Unesco Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* obligates all

kommandos sammelten sie ein und sortieren sie. Diese Habe nannten die Nazis „Effekten“, darin fand Vrba auch zu essen, was ihn am Leben und bei Kräften hielt. Der andere, Alfred Wetzler, Jude aus der Slowakei wie Vrba, arbeitete in der Schreibstube der Lagerverwaltung. Dabei prägte er sich Ankunftsdatum, Herkunftsort und Zahl der ins Lager Eingelieferten ein. Da er Kontakt zu Männern des Sonderkommandos hatte, die bei den Gaskammern und Krematorien arbeiten mußten, erfuhr er auch die Daten der Ermordeten – und lernte lange Zahlenkolonnen auswendig.

Vrba und Wetzler beschlossen zu fliehen, als ihnen gewiß wurde, daß die Widerstandsgruppen im Lager nicht den Aufstand machen, höchstens das eigene Überleben erkämpfen konnten. Sie wollten fliehen, weil sie sich nicht vorstellen konnten, daß die Existenz des Lagers dem Widerstand in Polen und den Alliierten bekannt sein konnte. Vrba war überzeugt, daß Auschwitz nur möglich war, „weil die Opfer, die da ankamen, nicht wußten, was geschah.“<sup>5</sup>

„Es ist vielleicht für manchen unglaublich, aber durch Erfahrung festgestellt; man sieht nicht alles, aber vieles im Meßbilde besser als am Orte“, so Meydenbauer in einer Schrift, mit der er die Gründung von Denkmalarchiven anregen wollte.<sup>6</sup> Erneut stellte er dar, wie unzumutbar ein längerer Aufenthalt am Schauplatz sei, selbst zu Zwecken der Vermessung. „Bei dieser geistig und körperlich anstrengenden Beschäftigung ist der Architekt den Einflüssen der Witterung ausgesetzt, Sonnenschein oder Regen fällt ihm aufs Skizzenbuch, beim Aufblick Staub in die Augen.“ Damit ist ein Abscheu vor der Gegenständlichkeit der Welt ausgesprochen. Meydenbauers Denkschrift gab 1885 den Anstoß zur Gründung der *Königlichen Preussischen Meßbildanstalt*, der ersten der Welt. Die Militärs griffen die Idee der Vermessung nach Fotografien auf und die Denkmalpfleger – die einen zerstören und die anderen bewahren. Seit 1972 gibt es eine Konvention der Unesco *Zum Schutz des natürlichen und kulturellen Erbes der Welt*, die allen Mitgliedsstaaten auferlegt, besondere Bauwerke in Fotografien festzuhalten. Aus den archivierten Fotografien soll der Bauplan herausgelesen, herausgerechnet werden können – im Fall der Zerstörung, einer Zerstörung, die von den Schutzmaßnahmen bereits mitgedacht wird.

member states to document special buildings photographically. Using these archived photographs, one ought to be able to read and calculate the building's plan, in the case of its destruction – a destruction already conceived in these protective measures.

The mathematical artists of the Renaissance stretched transparent papers in frames and traced on the plane the outlines of the spatial objects shining through. With the invention of photography these founders of the perspectival method seem to be the precursors of photographers; with the invention of scale measurement, they seem to be early scale measurement engineers. Erwin Panofsky wrote that one could understand perspective observation both in terms of ratio and objectivism, and in terms of chance and subjectivism. "It is an ordering, but an order of the visual phenomenon."<sup>7</sup> If one considers an image as a measuring device, then one should ignore chance and subjectivity.

To conceive of a photographic image as a measuring device is to insist on the mathematicality, calculability, and finally the "computability" of the image-world. Photography is first of all *analog technology*; a photographic image is an impression of the original, an impression at a distance, made with the help of optics and chemistry. Vilém Flusser has remarked that *digital technology* is already found in embryonic form in photography, because the photographic image is built up out of points and decomposes into points.<sup>8</sup> The human eye synthesizes the points into an image. A machine can capture the same image, without any consciousness or experience of the form, by situating the image points in a coordinate system. The continuous sign-system image thereby becomes divisible into "discrete" units; it can be transmitted and reproduced. A code is thus obtained that comprehends images. This leads one to activate the code and to create new images out of the code language. Images without originals become possible – *generated images*.

Vrba and Wetzler hid themselves outside the high voltage fence around the camp, under a pile of boards they had doused with a mix of tobacco and petroleum. An experienced fellow prisoner had advised them to do so, because this would keep the tracker dogs at bay. After three days, the SS gave up their search and reported the escape of both men in a telegram addressed to Himmler; this indicates the extent to

Die Kunstmathematiker der Renaissance spannten transparente Papiere in Rahmen und zeichneten die Umrisslinien der durchscheinenden räumlichen Gegenstände auf der Fläche nach. Mit Erfindung der Fotografie erscheinen diese Begründer der perspektivischen Methode als Vorläufer der Fotografen, mit Entdeckung des Meßbildes als frühe Meßbildtechniker. Erwin Panofsky schrieb, man könne die perspektivische Anschauung sowohl im Sinne der Ratio und des Objektivismus deuten als auch im Sinne der Zufälligkeit und des Subjektivismus. „Sie ist eine Ordnung, aber sie ist eine Ordnung der visuellen Erscheinung.“<sup>7</sup> Faßt man ein Bild als Meßbild auf, soll von Zufall und Subjekt abgesehen werden.

Ein fotografisches Bild für ein Meßbild zu nehmen, heißt auf eine Mathematisierbarkeit, Kalkulierbarkeit und schließlich „Computierbarkeit“ der Bild-Welt zu drängen. Fotografie ist zunächst: *Analogtechnik*, ein fotografisches Bild ist ein Abdruck des Vorgebildeten. Ein Abdruck auf Distanz, genommen mit Mitteln der Optik und der Chemie. Vilém Flusser hat darauf hingewiesen, daß in der Fotografie die *Digitaltechnik* bereits angelegt sei, da das fotografische Bild aus Punkten zusammengesetzt ist, in Punkte zerfällt.<sup>8</sup> Das menschliche Auge synthetisiert die Punkte zu einem Bild. Gänzlich ohne Bewußtsein und Erfahrung der Gestalt kann eine Apparatur das gleiche Bild erfassen, indem sie die Bildpunkte in einem Koordinatensystem lokalisiert. Das kontinuierliche Zeichensystem Bild wird damit „diskretisierbar“, es läßt sich übermitteln und reproduzieren. Damit ist ein Code gewonnen, der Bilder erfaßt. Dies drängt dazu, den Code zu aktivieren, Bilder aus der Codesprache neu zu formulieren. Bilder ohne Vorbild werden möglich – *generierte Bilder*.

Vrba und Wetzler versteckten sich außerhalb der stromgeladenen Umzäunung des Lagers unter einem Bretterhaufen, den sie mit einem Sud aus Tabak in Petroleum getränkt hatten. Ein erfahrener Mithäftling hatte ihnen dies geraten, da so die Spürhunde abgehalten würden. Nach drei Tagen gab die SS die Suche auf und meldete die Flucht der beiden in einem Telegramm, das an Himmler adressiert war; so sehr mußte sie den Bericht von Augenzeugen aus Konzentrationslagern fürchten. Vrba und Wetzler schlugen sich in Nachtmärschen zur slowakischen Grenze durch, überwandene diese und nahmen Verbindung mit dem Jüdischen Rat der Stadt Zilina

which they must have feared an eyewitness account from the concentration camps. Vrba and Wetzler made it to the Slovakian border by marching at night, crossed it, and made contact with the Jewish Council in the city of Zilina. Over several days they reported on the death camp at Auschwitz. They drew the ground plan of the complexes, and recounted the lists of statistics on the people delivered and murdered. What they reported they had to reconfirm time and again, as they were cross-examined and the questions rephrased. The Jewish Council wanted conclusive, irrefutable material, in order to prove to the world the barely-believable crime. The unimaginable was repeated to make it imaginable.

Three copies of the Vrba-Wetzler report were drawn up and sent out.<sup>9</sup> The first was supposed to go to Palestine. It was sent to Istanbul, but it never arrived there since the courier was probably a spy paid by the Nazis. The second copy was sent to a rabbi who had contacts in Switzerland, and reached London via Switzerland. The British government passed the report on to Washington. A third copy was sent to the papal nuncio and arrived in Rome approximately five months later. When Vrba and Wetzler fled in April, the deportation and murder of about one million Hungarian Jews was imminent. It was only in July of 1944 that the Horthy government stopped handing over Hungarian Jews to the Germans. As the Red Army was approaching and the war was on the verge of being lost, Horthy sought an arrangement with the West, which now had accurate knowledge of Auschwitz and demanded, through diplomatic channels, an end to the mass extermination. Vrba and Wetzler's report had thus helped save hundreds of thousands of lives. On June 25 and 27, the *Manchester Guardian* reported on the Nazi death factory and mentioned for the first time the place name, Oświęcim. The mass extermination of the Jews by the Nazis was now occasionally mentioned in the newspapers; however, only as one among many stories of dramatic war events, as news that soon disappeared into oblivion.

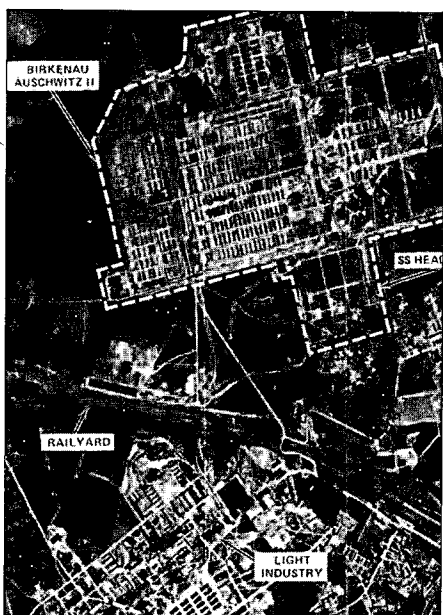
A year later, when the Germans had lost the war and the concentration camps were liberated, the Allies photographed and filmed the camps, the survivors, and the traces that pointed to the millions murdered. It was above all the images of piles of shoes, glasses, false teeth, the mountains of shorn hair, that have made a profound impression. Perhaps we need images, so that something that is hardly

auf. Mehrere Tage lang berichteten sie vom Todeslager Auschwitz. Sie zeichneten den Grundriß der Anlagen auf, gaben die Zahlenkolonnen mit den Daten der Eingelieferten und Ermordeten wieder. Was sie berichteten, mußten sie immer wieder auf anders lautende Rückfrage bestätigen. Der Jüdische Rat wollte beweiskräftiges, unbestreitbares Material, um der Welt das kaum glaubliche Verbrechen anzuzeigen. Das Unvorstellbare wurde wiederholt, um es vorstellbar zu machen.

Drei Exemplare des Vrba-Wetzler-Berichts wurden ausgefertigt und abgesandt. Das erste sollte nach Palästina gehen. Es wurde nach Istanbul abgesandt, wo es nie ankam, da der Kurier wohl ein Nazi-spitzel gewesen ist. Das zweite Exemplar ging an einen Rabbi, der Verbindungen zur Schweiz hatte, und erreichte über die Schweiz London. Die britische Regierung gab den Bericht an Washington weiter. Ein drittes Exemplar ging an den päpstlichen Nuntius und gelangte etwa fünf Monate später nach Rom. Als Vrba und Wetzler im April flüchteten, stand die Einlieferung und Ermordung von etwa einer Million ungarischer Juden bevor. Erst im Juni 1944 hat die Horthy-Regierung damit aufgehört, ungarische Juden an die Deutschen auszuliefern. Die Rote Armee rückte näher, und der Krieg ging verloren, Horthy erwog ein Arrangement mit dem Westen, der nun von Auschwitz genaue Kenntnis hatte und über diplomatische Kanäle ein Ende der Massenvernichtung verlangte. Der Bericht von Vrba und Wetzler hat somit dazu beigetragen, Hunderttausenden das Leben zu retten. Am 25. und 27. Juni berichtete der *Manchester Guardian* von der Todesfabrik der Nazis und erwähnte zum erstenmal den Ortsnamen Oświęcim. Die Massenvernichtung der Juden durch die Nazis fand jetzt gelegentlich Erwähnung in den Zeitungen, allerdings als eine Meldung unter vielen von den dramatischen Kriegseignissen, als eine Nachricht, die nach kurzem wieder in Vergessenheit geriet.

Ein Jahr später, als die Deutschen den Krieg verloren hatten und die Konzentrationslager befreit waren, fotografierten und filmten die Alliierten die Anlagen, die Überlebenden und die Spuren, die auf die Millionen Ermordeten wiesen. Vor allem die Bilder mit Haufen von Schuhen, Brillen, Zahnprothesen, die Berge geschorenen Haars haben sich tief eingepägt. Vielleicht muß es Bilder geben, damit sich etwas kaum Vorstellbares einprägen kann, fotografische Bilder, Abdrücke des Tatsächlichen auf Distanz.





3

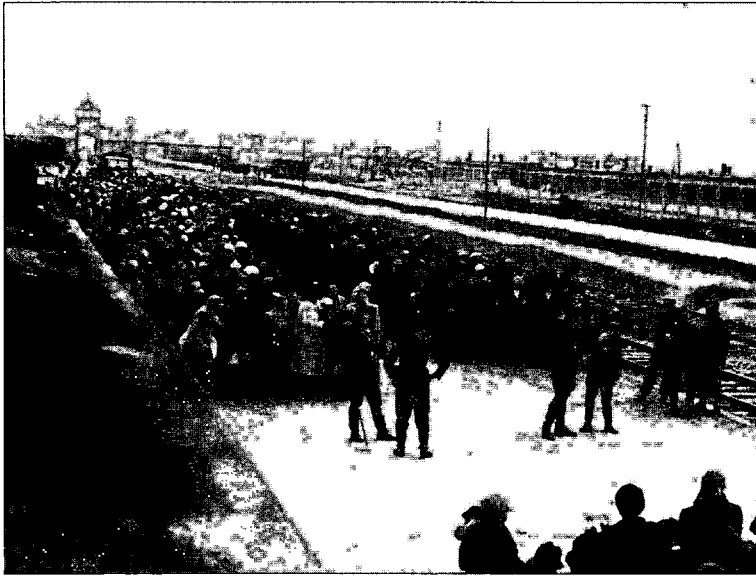
imaginable can make an impression—photographic images, impressions of the actual at a distance.

The Nazis, in fact, also took photographs in Auschwitz. When Lili Jacob—who had been transferred from Auschwitz to Silesian munitions factories and from there to the *Dora-Nordhausen* camp—was looking for warm clothes in the guards' quarters after the liberation, she found an album with 206 photographs. In the pictures she recognized herself and members of her family who had not survived Auschwitz.<sup>10</sup>

Photography was forbidden in Auschwitz, but apparently two SS men were charged with documenting the camp. They captured the “sorting” or “selection” procedure in one comprehensive high-angle shot. In the foreground we see men in SS uniforms, behind them the newly-arrived deportees in two columns. Seen from the camera’s perspective, men and women up to roughly the age of forty are standing on the left, wearing lighter colored clothes; on the right are the older ones, women with children, and all those too sick or weak to work. Those standing on the right will be taken immediately to the gas chamber. Those standing on the left will undergo the admission procedure; they will be tattooed, they will be shaved bald, and they will be assigned work. Work that is also a form of extermination, that delays death and prolongs dying.

3 The Auschwitz-Birkenau Complex, June 26, 1944. From *The Holocaust Revisited ...*

4 Anonymous, Auschwitz Concentration Camp, “Selection,” from the “Auschwitz Album” (Serge Klarsfeld).



4

Tatsächlich haben auch die Nazis in Auschwitz fotografiert. Als Lili Jacob – die von Auschwitz in schlesische Rüstungsbetriebe verbracht worden war und von dort in das Lager *Dora-Nordhausen* – nach der Befreiung in den Unterkünften der Wachmannschaft nachwarmer Kleidung suchte, fand sie ein Album mit 206 eingeklebten Fotografien. Auf den Bildern erkannte sie sich selbst und Mitglieder ihrer Familie, die Auschwitz nicht überlebt haben.

Über Auschwitz war ein grundsätzliches Fotografierverbot verhängt, aber offenbar waren zwei SS-Männer damit beauftragt, das Lager zu dokumentieren. In einer Totale von erhöhtem Standpunkt erfaßten sie die „Aussortierung“ oder „Selektion“. Im Vordergrund Männer in SS-Uniform, dahinter in zwei Kolonnen die neu eingelieferten Deportierten. Von der Kamera aus gesehen links stehen mit hellerer Kleidung Männer und Frauen bis etwa vierzig, rechts

3 Der Auschwitz-Birkenau-Komplex, 26. Juni 1944, aus: *The Holocaust Revisited...*

4 Anonym, Konzentrationslager Auschwitz, „Aussortierung“, aus dem „Auschwitz-Album“, (Serge Klarsfeld)



5

Once the authorities started to take photographs, everything had to be captured in images; even the crimes they themselves commit are documented visually. A mountain of images rises alongside a mountain of files.

An image from this album: a woman has arrived at Auschwitz, and the camera captures her in the act of looking back as she walks by. On her left, an SS man holds an old man, also recently arrived at Auschwitz, by the lapels of his jacket with his right hand: a gesture of sorting. In the center of the image the woman: the photographers always point their cameras at the beautiful woman. Or, when they have set up their camera somewhere, they take a picture when a woman who in their eyes is beautiful passes by. Here, on the "platform" at Auschwitz, they photograph a woman the way they would cast a glance at her in the street. The woman knows how to take in this photographic gaze with the expression on her face, and how to look ever so slightly past the viewer. In just this way, on a boulevard she would look past a gentleman casting a glance at her, into a store window.

5 Anonymous, Auschwitz Concentration Camp, "Selection," from Lili Jacob's "Auschwitz Album," c. 1944 (Serge Klarsfeld).

stehen die Älteren, die Frauen mit Kindern und alle, die zu krank oder zu schwach zur Arbeit sind. Wer rechts steht, wird sogleich in die Gaskammer gebracht werden. Wer links steht, wird der Aufnahme-prozedur unterzogen werden, man wird ihn oder sie tätowieren, kahlsheren und zu einer Arbeit einteilen. Zu einer Arbeit, die auch eine Form der Vernichtung ist, die den Tod aufschiebt und das Sterben verlängert.

Seit die Behörden fotografieren, muß alles im Bilde festgehalten werden. Noch das selbst begangene Verbrechen wird zur Anschauung dokumentiert. Ein Bilderberg wächst dem Aktenberg nach.

Ein Bild aus diesem Album: Eine Frau ist in Auschwitz angekommen, der Fotoapparat erfaßt sie in der Bewegung, als sie sich im Gehen zurückwendet. Links neben ihr steht ein SS-Mann, der einem älteren Mann, auch gerade in Auschwitz angekommen, mit der rechten Hand an den Aufschlag der Jacke faßt: eine Geste der Aussortierung. In der Bildmitte die Frau: immer richten die Fotografen den Apparat auf die schöne Frau. Oder wenn sie ihre Kamera irgendwo aufgebaut haben, so lösen sie ein Bild aus, wenn eine Frau vorbeikommt, die in ihren Augen schön ist. Hier auf der „Rampe“ in Auschwitz fotografieren sie die Frau, wie sie ihr auf der Straße einen Blick zuwerfen würden.

Die Frau versteht es, diesen Fotoblick aufzufangen und um ein Geringes am Betrachter vorbeizuschauen. Auf einem Boulevard sähe sie so an einem Herrn, der ihr einen Blick zuwirft, vorbei auf ein Schaufenster. Sie zeigt, daß sie den Blick nicht erwidere, aber sich doch des Angeschautwerdens bewußt sei. Mit diesem Blick versetzt sie sich an einen anderen Ort, an einen Ort mit Boulevards, Herren, Schaufenstern, fort von hier. Das Lager, von der SS geführt, soll sie zugrunde richten, und der Fotograf, der ihr Schönsein festhält, verewigt, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt – zerstören und bewahren!

So ist es zu einem Bild gekommen, das gut zu der Geschichte paßt, die die Nazis über die Deportation der Juden verbreiteten. Sie

5 Anonym, Konzentrationslager Auschwitz, „Aussortierung“, aus dem „Auschwitz-Album“ von Lili Jacob, etwa 1944 (Serge Klarsfeld)

She shows that she does not respond to the gaze but is still aware of being looked at. With this gaze she transplants herself into a different place, a place with boulevards, gentlemen, shop windows, far from here. The camp, run by the SS, is meant to destroy her and the photographer who captures her beauty for posterity is part of that same SS. How the two elements interplay – destruction and preservation!

This is how we come to have an image like this, an image that fits well with the story the Nazis spread about the deportation of the Jews. They said the Jews would arrive in a kind of large ghetto, a kind of colony, a place “somewhere in Poland.” The Nazis did not make public even these images, since they deemed it more appropriate to withhold everything that pointed to the actuality of the extermination camps. It was more useful to allow the place “somewhere in Poland” to remain uncertain.

The structure of the album Lili Jacob found follows the ordering principle of the camp. It classifies the people in the camp according to the designations “still able-bodied men,” “no longer able-bodied men,” “still able-bodied women,” “no longer able-bodied women.” In the future they looked forward to, the Nazis could have displayed these images; here, there would be not a single kick, not a single dead person, to be seen – the extermination of the Jews would appear as an administrative measure.

Vrba and Wetzler's report was not the first news of the extermination of the Jews in camps and death factories, but due to the precision of its details about places and numbers it had a much greater impact than those that had preceded it. In its wake, Jewish functionaries repeatedly appealed to London and Washington for air raids to destroy the train tracks leading to Auschwitz. Yitzak Gruenbaum of the Jewish Agency in Jerusalem telegraphed to Washington: “Suggest deportation would be much impeded if railways between Hungary and Poland could be bombed.”<sup>11</sup> Benjamin Akzin, of the U.S. government's War Refugee Board, advocated bombing the gas chambers and crematoria themselves, as this would constitute “the most tangible – and perhaps the only tangible – evidence of the indignation aroused by the existence of these charnel-houses. [...] Presumably, a large number of Jews in these camps may be killed in the course of such bombings (though some of them may escape in the confusion). But such Jews are doomed

sagten, die Juden kämen in eine Art Großgetto, in eine Art Kolonie, an einem Ort „irgendwo in Polen“. Selbst diese Bilder haben die Nazis nicht veröffentlicht, es schien ihnen angebracht, alles zurückzuhalten, was auf die Tatsächlichkeit der Vernichtungslager wies. Es war dienlicher, den Ort „irgendwo in Polen“ im Ungewissen zu belassen.

Das Album, das Lili Jacob fand, folgt in seinem Aufbau der Lagerordnung. Es ordnet die Menschen im Lager nach den Bezeichnungen „Noch einsatzfähige Männer“, „Nicht mehr einsatzfähige Männer“, „Noch einsatzfähige Frauen“, „Nicht mehr einsatzfähige Frauen“. In der Zukunft, die sie erwarteten, hätten die Nazis diese Bilder herumzeigen können. Da wäre kein Fußtritt zu sehen gewesen und kein toter Mensch – die Vernichtung der Juden wäre als Verwaltungsmaßnahme erschienen.

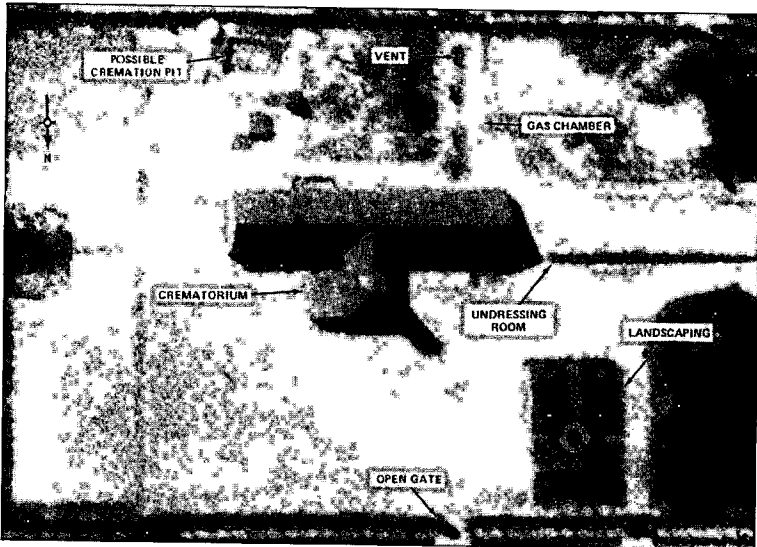
Der Bericht von Vrba und Wetzler war nicht die erste Nachricht von der Vernichtung der Juden in Lagern und Todesfabriken, mit der Genauigkeit seiner Orts- und Zahlenangaben hatte er aber größeren Nachdruck als andere zuvor. In seiner Folge wandten sich jüdische Funktionäre wiederholt an London und Washington, diese mögen die Bahngleise, die nach Auschwitz führten, durch Luftangriffe zerstören. Yitzak Gruenbaum von der Jewish Agency in Jerusalem telegraphierte nach Washington: „Ich nehme an, Deportationen würden stark behindert, wenn Eisenbahnen in Ungarn und Polen bombardiert werden könnten.“<sup>9</sup> Benjamin Akzin vom Kriegsflüchtlingskomitee bei der US-Regierung trat für eine Bombardierung der Gaskammern und Krematorien selbst ein, da dies „das fühlbarste und vielleicht einzig fühlbare Zeichen der Entrüstung darstellen würde, die die Existenz dieser Schädelstätten ausgelöst hat. [...] Wahrscheinlich wird bei einem derartigen Bombenangriff eine große Zahl von Juden in den Lagern umkommen (andererseits könnten einige in der entstehenden Verwirrung vielleicht fliehen.) Aber die Juden dort sind ohnehin zum Tode verurteilt. Die Zerstörung der Lager würde an ihrem Schicksal nichts ändern, wäre jedoch eine sichtbare Vergeltung an ihren Mördern und könnte so vielleicht das Leben potentieller anderer Opfer retten.“<sup>10</sup> Tatsächlich hätten die Nazis die Gaskammern und die Krematorien, wären sie 1944 zerstört worden, nicht mehr aufbauen können. Die Militärs

to death anyhow. The destruction of the camps would not change their fate, but it would serve as visible retribution on their murderers and it might save the lives of future victims."<sup>12</sup> In fact, had the gas chambers and crematoria been destroyed in 1944, the Nazis could no longer have rebuilt them. The military and political leaders of England and the U.S. refused, however, to attack the means of access to the camps or the murder installations themselves. They let the pleas, suggestions, petitions, and demands for this circulate for a long time in their machinery, and then justified their refusal with the argument that they should not divert their forces. The only way to help the Jews would be a military victory over Germany.

When on August 25, 1944, American planes once more flew over Auschwitz, one again took a picture from which we can tell that a train has arrived in Auschwitz II (Birkenau). One of its freight cars can be made out near the left edge of the image. A group of deportees is walking along the tracks toward the gas chambers: crematorium complex 2, the entrance gate is open. Behind the gate a decorative flower bed ("landscaping"): courtyard and buildings are meant to convey the impression that this is a hospital or a sanitarium. Above the flower bed a flat building, barely recognizable only through the shadow of its front wall ("undressing room"). In this room, those arriving were told to undress in preparation for showering.

Diagonally across is the gas chamber. Its furnishings were meant to simulate a shower room. It could hold up to two thousand people, who were often forced in violently. Then the SS would lock the doors shut. Four openings can be discerned on the roof ("vent"). It was through these openings that, after a short waiting period to allow the temperature in the gas chamber to rise, SS men in gas masks dropped the Zyklon-B poison. Everyone in the gas chambers died within three minutes. Others, who did not have to go to their deaths immediately, can be seen here waiting in line for registration. They are waiting to be tattooed, to have their heads shaven and to be assigned work and a place to sleep. The doubly curved figure of their waiting line extends all the way to the trees on the lower right.

6 Gas Chamber and Crematorium II, detail from the aerial photograph of August 25, 1944. From *The Holocaust Revisited...*



6

und Politiker Englands und der USA haben es jedoch abgelehnt, die Zufahrtswege zu den Mordanlagen oder diese selbst anzugreifen. Diesbezügliche Bitten, Anregungen, Gesuche, Forderungen ließen sie lange in ihrem Apparat umlaufen und begründeten dann deren Ablehnung damit, sie dürften ihre Kräfte nicht splitten. Der einzige Weg, den Juden zu helfen, sei ein militärischer Sieg über Deutschland.

Als am 25. August 1944 erneut amerikanische Flugzeuge Auschwitz überflogen, machte wieder eines ein Bild, aus dem sich herauslesen läßt: Ein Zug ist in Auschwitz II (Birkenau) angekommen. Einer seiner Güterwaggons ist links am Bildrand auszumachen. Eine Gruppe Deportierter geht an den Gleisen entlang nach rechts in Richtung der Gaskammern. Der Komplex Krematorium 2 – dessen Tor offensteht. Hinter dem Tor ist ein Zierbeet („Landscaping“): Hof und Gebäude sollten den Eindruck erwecken, hier sei ein Krankenhaus oder Pflegeheim. Oberhalb des Beets ist ein flacher Bau, beinahe nur im Schattenwurf der vorderen Wand zu

6 Gaskammer und Krematorium II, Detail aus Luftaufnahme vom 25. August 1944, aus: *The Holocaust Revisited ...*



The Nazis did not notice that someone had noted their crimes, and the Americans did not notice that they had captured them on film. The victims also failed to notice. Notes, as written in a book of God.

Meydenbauer's fear of death established departments and administrative authorities that process images. Today, one speaks of *image processing* when machines are programmed to screen and classify photographs according to given criteria. A satellite continually takes pictures of a specific region, a program examines all the images to determine whether their details betray differences with earlier images. Another machine examines all the images given it in order to detect the traces of moving vehicles. Yet another is programmed to read and report all forms that indicate a rocket silo. This is called *image processing*; machines are supposed to evaluate images made by machines.

The Nazis talked about the *eradication* of cities, which means the suspension of their symbolic existence on the map. Vrba and Wetzler wanted to *put* the names Oświęcim/Auschwitz *on the map*. At that time, images of the Auschwitz death factory already existed, but no one had evaluated them.

"In the fall of 1944, Jewish women who worked at a munitions factory inside Auschwitz managed to smuggle small amounts of explosives to members of the camp underground. The material was relayed to male prisoners who worked in the gassing-cremation area. Those few wretched Jews then attempted what the Allied powers, with their vast might, would not. On October 7, in a suicidal uprising, they blew up one of the crematorium buildings."<sup>13</sup> None of the insurgents survived. On an aerial photograph the partial destruction of crematorium IV can be discerned.

Translation by Thomas Keenan, Thomas Y. Levin

erkennen („Undressing Room“). In diesem Raum bekamen die Eingelieferten gesagt, sie sollten sich zur Reinigung ausziehen.

Über Eck daneben steht die Gaskammer. Ihre Einrichtung sollte einen Duschaum vortäuschen. Der Raum konnte bis zu zweitausend Menschen aufnehmen, die oft mit Gewalt hineingetrieben wurden. Dann verriegelte die SS die Türen. Vier Öffnungen sind auf dem Dach zu erkennen („Vent“). Durch diese Öffnungen warfen, nach kurzer Wartezeit, um die Temperatur in der Gaskammer ansteigen zu lassen, SS-Männer, die Gasmasken trugen, den Giftstoff Zyklon-B. Jeder in der Kammer starb innerhalb von drei Minuten. Andere, die nicht gleich in den Tod mußten, sieht man hier vor der Aufnahmestelle warten. Sie warten darauf, daß man sie tätowiere, ihnen den Kopf schere und eine Schlafstelle und eine Arbeit zuweise. Die zweifach gekrümmte Figur ihrer Warteschlange erstreckt sich bis unter die Bäume rechts unten.

Die Nazis haben nicht gemerkt, daß man ihre Verbrechen auf einem Film festhielt, und die Amerikaner haben nicht gemerkt, daß sie es auf einem Film festhielten. Auch die Opfer haben die Aufzeichnung nicht bemerkt. Aufzeichnung, wie in ein Buch Gottes.

Meydenbauers Todesangst stiftete Dienststellen und Behörden, die Bilder verarbeiten. Man spricht heute von *Bildverarbeitung*, wenn Apparaturen dafür programmiert sind, Bilder nach vorgegebenen Kriterien durchzusehen und zu klassifizieren. Ein Satellit nimmt fortwährend Bilder von einer bestimmten Region auf, und ein Programm untersucht alle Bilder daraufhin, ob sie in Details Unterschiede zu früher gemachten Bildern aufweisen. Eine weitere Apparatur untersucht alle Bilder, die man ihr vorlegt, ob auf ihnen Objekte mit einer Eigenbewegung abgebildet sind. Die nächste wieder ist programmiert, alle Formen, die auf ein Raketensilo hinweisen, herauszulesen und zu melden. Das nennt man *Bildverarbeitung*, Apparate sollen die Bilder auswerten, die Apparate gemacht haben.

Die Nazis sprachen davon, Städte *auszuradiieren*, also selbst deren symbolische Existenz auf der Landkarte aufzuheben. Vrba und Wetzler wollten den Namen Oświęcim/Auschwitz *auf die Landkarte bringen*. Währenddessen gab es schon Bilder von der Todesfabrik Auschwitz, aber niemand hat sie *ausgewertet*.

## Notes

- 1 Günther Anders, *Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative, Konkret* (Hamburg), November 1983.
- 2 Cited in Albrecht Grimm, *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland: Das Tagebuch von Albrecht Meydenbauer* (Munich: R. Oldenbourg Verlag, 1977), 15–16.
- 3 Dino A. Brugioni and Robert G. Poirier, *The Holocaust Revisited: A Retrospective Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex* (Washington D.C.: Central Intelligence Agency, February 1979), 5.
- 4 Rudolf Vrba and Alan Bestic, *I Cannot Forgive* (London: Sidgwick and Jackson Ltd., and Anthony Gibbs and Phillips, 1963); reprinted, with additional material, as *44070: The Conspiracy of the Twentieth Century* (Bellingham, Wash.: Star and Cross Publishing House, 1989), 233.
- 5 Rudolf Vrba in a statement from the film SHOAH, printed in Claude Lanzmann, *Shoah: An Oral History of the Holocaust: The Complete Text of the Film* (New York: Pantheon Books, 1985), 166.
- 6 Albrecht Meydenbauer, *Das Denkmäler-Archiv* (Berlin, 1884).
- 7 Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form,'" in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin: Hessling, 1974); trans. Christopher S. Wood as *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991), 71.
- 8 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 1983); *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen: European Photography, 1984).
- 9 [The full text of the report is reprinted in Vrba and Bestic 1989 (see note 4), 279–317. Trans.]
- 10 [Serge Klarsfeld, ed., *The Auschwitz Album: Lili Jacob's Album* (New York: Beate Klarsfeld Foundation, 1980; reprinted in trade edition, with text by Peter Heller, as *The Auschwitz Album: A Book Based upon an Album Discovered by a Concentration Camp Survivor, Lili [Jacob] Meier* (New York: Random House, 1981). Trans.]
- 11 Cited in Martin Gilbert, *Auschwitz and the Allies* (New York: Rinehart and Winston, 1981), 220.
- 12 Cited in Gilbert 1981 (see note 11), 247–248.
- 13 David S. Wyman, *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941–1945* (New York: Pantheon, 1984), 307.

„Im Herbst 1944 gelang es einigen jüdischen Frauen, die in einer Munitionsfabrik in Auschwitz arbeiteten, kleine Sprengstoffmengen herauszuschmuggeln und sie an die Widerstandsgruppe des Lagers weiterzuleiten. Einer Handvoll verzweifelter Juden, die im Bereich der Gaskammer-Krematorium-Komplexe arbeiteten, gelang, wozu die Alliierten mit ihrer gewaltigen Militärmacht nicht imstande zu sein glaubten: Am 7. Oktober jagten sie in einer selbstmörderischen Aktion eines der Krematorien in die Luft.“<sup>11</sup> Keiner der Aufständischen überlebte. Auf einem Luftbild läßt sich die Teilerstörung von Krematorium IV nachweisen.

### Anmerkungen

- 1 Günther Anders: *Schinkensemmelfrieden – Rede zum Dritten Forum der Krefelder Friedensinitiative*. Abgedruckt in *Konkret*, Hamburg 11/83.
- 2 Zitiert nach Albrecht Grimm: *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland*. München, 1977.
- 3 Dino A. Brugioni und Robert G. Poirier: *The Holocaust Revisited*. Washington D.C., 1977.
- 4 Rudolf Vrba und Alan Bestic: *Ich kann nicht vergeben*. München, 1964.
- 5 Rudolf Vrba in einem Statement des Films SHOAH, abgedruckt in: Claude Lanzmann: *Shoah*. Düsseldorf, 1986.
- 6 Albrecht Meydenbauer: *Das Denkmäler-Archiv*. Berlin 1884.
- 7 Erwin Panofsky: Die Perspektive als „symbolische Form“, in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin, 1974.
- 8 Vilém Flusser: *Für eine Theorie der Fotografie*. Göttingen, 1983.
- 9 Zitiert nach Martin Gilbert: *Auschwitz und die Alliierten*. München, 1982.
- 10 Zitiert nach Martin Gilbert (wie Anm. 9).
- 11 David S. Wyman: *Das unerwünschte Volk*. Ismaning, 1986.

# A Cut, or Television-Makers' Revenge

On January 16, 1989, in a report for the late evening news program *Tagesthemen*, an ambiguous cut was shown, one which used the simplest of means to convey complex meaning and which both stimulated the senses and promoted knowledge of the facts.

The scene: military planes in formation fly an arc and then cross the runway at low height, coming from the left and at an acute angle to the camera. A single plane then approaches from the right bearing down on the formation. At this point, just before the inevitable convergence of the planes, there is a cut and something else is shown: men stepping up to the microphones at a press conference in Bonn. The first time the Ramstein air show was broadcast, the viewer was meant to expect the single plane coming from the right to fly through the formation from the right ("Incredible, how close they fly past one another!") and was confronted with the collision ("Incredible, how close the camera can get!"). On January 16, after numerous repetitions had made the scene familiar, the viewer would have expected to see the collision once again, only to be surprised by the cut of the censor. Political censorship: images are not there to satisfy curiosity, but to help focus attention on political processes.

Much beautiful cinema has been born from the circumstance that someone was not allowed to show something and therefore replaced an illustration with an illusion, using omission as a means of allowing room for imagination. (The cut of January 16 had the direct effect of compelling the viewer to complete the interrupted scene in his imagination.) If one first looks at a light-colored symbol and then immediately afterwards at a black surface, a phantom image lingers for a moment – a physiological after-image. Rather than opening up room for imagination, cutting away the collision had the effect of producing an after-image.

By sequencing the images so that the press conference provided a background for the after-images of the air show, the montage belittles

# Ein Schnitt oder die Rache der Fernsehleute

Am 16. Januar 1989, in einem Beitrag der Sendung *Tagesthemen*, gab es einen vieldeutigen Schnitt zu sehen, einen, der mit einfachsten Mitteln komplexen Sinn erzeugte, der in einem die Sinne reizte und die Erkenntnis beförderte.

Zu sehen war: Militärmaschinen in Formation zogen einen Bogen und überflogen in niedriger Höhe von links kommend und in spitzem Winkel zur Kamera das Rollfeld – da kam von rechts eine einzelne Maschine heran und hielt auf die Gruppe zu. Jetzt, kurz bevor die Maschinen sich vermengen mußten, gab es den Schnitt, und es folgte etwas anderes: Männer, die in Bonn zu einem Pressetermin vor die Mikrofone traten.

Als die Bildszene vom Flugtag in Ramstein zum ersten Mal gezeigt wurde, sollte der Zuschauer erwarten, die einzelne Maschine von rechts werde die Gruppe von links durchdringen („Unglaublich, wie nah die aneinander vorbeifliegen!“) und bekam den Zusammenstoß zu sehen („Unglaublich, aus welcher Nähe die Kamera das erfaßt!“). Am 16. Januar, nach vielen bekanntmachenden Wiederholungen, sollte er erwarten, noch einmal den Zusammenstoß zu sehen und wurde vom Schnitt der Zensur überrascht. Politische Zensur: die Bilder sollten nicht der Schaulust dienen, sondern Vorgänge der Politik ins Bild setzen helfen.

Viel schönes Kino ist dadurch entstanden, daß einer etwas nicht zeigen durfte und deshalb an die Stelle einer Abbildung eine Einbildung setzte, mit Mitteln der Auslassung einer Imagination Raum gab. (Der Schnitt vom 16. Januar übte den unmittelbaren Zwang aus, das nicht Gezeigte in der Vorstellung zu vollenden.) Sieht man auf ein helles Zeichen und gleich danach auf eine schwarze Fläche, so wird für einen Augenblick ein Phantombild des zuvor Geschauten fortscheinen – physiologisches Nachbild. Mit Wegschneiden des Zusammenstoßens wurde eher ein Nachbild erzwungen als ein Raum der Imagination geöffnet.

the image of politics in Bonn, secretly and effectively. This show of contempt is television-makers' revenge against the business of politics which forces them to use their recording and editing equipment to deal with doorplates, office corridors, official cars, porters' lodges, or staged pseudo-events like press conferences. Television-makers permanently have the task of translating facts into events. On January 16, the set of facts was as tangled as usual: a commission appointed by the secretary of armed forces had met and concluded that air shows should continue to be held albeit without aerobatics. Facts such as these can only be put into the overall picture askew. No set of facts is translatable into an event.

Steinhoff, the military air veteran who was the speaker at the press conference, has a face terribly disfigured by fire during World War II, so the ambiguous cut made a connection between airplanes just about to collide and begin to burn, showering the curious onlookers with burning gasoline with the image of a face distorted by fire. It is an old-fashioned form of montage which went out with silent movies: the use of thematic transitions like rich/poor or dog/cat. Whoever made the report of January 16 was not perhaps able to see the idea which the cut brought into play. Steinhoff's face disfigured by war had been used in politics in West Germany for decades. What was the intention behind showing this face? Was it that war is dreadful, but unavoidable? Or that the generals too held their necks out? Or that German soldiers were victims of the war? This ambiguous usage has taken away all meaning.

Indem die Montage die Bilder so angeordnet hat, daß die Pressekonferenz den Hintergrund für die Nachbilder vom Flugtag abgab, setzte sie das Bild von der Politik in Bonn insgeheim und mit Wirkung herab. In dieser Herabsetzung ist eine Rache der Fernsehleute an dem politischen Betrieb, der sie zwingt, Türschilder, Büroflure, Dienstwagen vor Pförtnerhäuschen – oder ein inszeniertes Scheinereignis wie eine Pressekonferenz mit ihren Aufnahme- und Schnittgeräten – zu verarbeiten. Die Fernsehleute haben ständig die Aufgabe, Sachverhalte in Ereignisse zu übersetzen, am 16. Januar den wie üblich verwickelten Sachverhalt, daß eine vom Militärminister eingesetzte Kommission getagt hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, Flugtage sollten weiterhin stattfinden, allerdings ohne Kunstflüge. Solche Sachverhalte lassen sich nur schief ins Bild setzen. Kein Sachverhalt ist in Ereignisse übersetzbar.

Der auf der Pressekonferenz vortrug, der pensionierte Fliegermilitär Steinhoff, hatte ein von Brandverletzungen im Weltkrieg schrecklich entstelltes Gesicht. Der vieldeutige Schnitt verband also Flugzeuge, die im nächsten Augenblick zusammenstoßen, zu brennen anfangen, brennendes Benzin auf die Schaulustigen schütten, mit dem Bild eines vom Brand entstellten Gesichts. Eine altmodische Ideenmontage, wie sie mit dem Stummfilm außer Gebrauch kam, der wörtliche Zusammenschnitte versuchte wie „arm/reich“ und „Hund/Katze“. Wer den Beitrag vom 16. Januar machte, konnte die Idee, die der Schnitt einschrieb, vielleicht nicht lesen. Das vom Krieg entstellte Gesicht von Steinhoff war über Jahrzehnte in politischem Gebrauch der BRD. Was sollte sein gezeigtes Gesicht bedeuten: daß der Krieg schrecklich, aber unumgänglich, daß die Generäle selbst den Kopf hingehalten haben, daß die Soldaten aus Deutschland Opfer des Krieges sind? Dieser vieldeutige Gebrauch hat jeden Sinn aufgehoben.



# Difficult Questions

People are going to the movies less often. If they watch more television, however, they want to see movies. They want cinema without wanting to go to the cinema. This is a familiar correlation of wanting to have and not wanting to do. This should divide the audience into a cinema proletariat and a small-screen bourgeoisie, yet it is but a dream to hope that such a split could revolutionize the history of cinema. Instead, the cinema film has become a phantom.

TV sets are found in the home, the home is important in life – small families are divided into life and home. Given that television means home, going to the movie theater can mean being without home. This principle is illustrated most vividly by homeless people when they visit a cinema to sleep there. Travelers are separated from their families and homes and may go there just to kill time which could otherwise exhaust them. Young people go to the movies in order to spend time away from the family or because they don't yet have an apartment with a little family of their own. If at some later date they do have them, then they will also have a television set on which they will want to see movies.

The word "cinema," implying time to roam, traveling, and youth, is used to transform the image on the TV screen into a counterimage of the viewer's own life. Someone appreciatively watching a cinema film on TV is less concerned with the strangers' lives on the screen and more with the imagined phenomenon of being a stranger in front of the screen. Furthermore, in the (imaginary) movie theater one is nameless, whereas apartments have names at the entrance and people watching TV together know each other by name.

When cinema could still believe that it was fighting against television, its invisible enemy included everything to do with television. Primarily this meant the home or apartment which in turn affords room for storing almost all consumer goods. As a result cinema found itself at odds with food producers, electrical goods manufacturers, the furniture industry, and clothes makers – but couldn't even have taken on the makers of detergents. In victory, television first bought up cinema

# Schwierige Fragen

Die Leute gehen weniger ins Kino. Wenn sie aber vermehrt fernsehen, wollen sie Kinofilme sehen. Sie wollen Kino, ohne ins Kino zu wollen. Ein geläufiges Zusammenfallen von Haben-Wollen und Nicht-tun-Mögen. Das müßte das Zuschauervolk in ein Kino-proletariat und eine Bildschirmbourgeoisie spalten; zu träumen, diese Spaltung könnte wenigstens die Filmgeschichte umwälzen. Statt dessen ist aus dem Kinofilm ein Phantom geworden.

Ein Fernseher steht in der Wohnung, die Wohnung ist Lebenswichtigkeit, in Wohnung und Leben teilt sich eine kleine Familie. Da Fernsehen Wohnung bedeutet, kann Kinogehen bedeuten, ohne Wohnstätte zu sein. Diese Regel erfüllen die Obdachlosen, wenn sie ein Kino aufsuchen; und, indem sie dort schlafen, sogar auf das anschaulichste. Die Reisenden sind von Familie und Wohnung getrennt und gehen vielleicht ins Kino, um eine Zeit totzuschlagen, die sie an ihrem Wohnort mit Ertrag verausgaben könnten. Die Jugendlichen gehen ins Kino, um sich von ihrer Familie zu trennen oder weil sie noch keine eigene Wohnung mit kleiner Familie haben. Haben sie später dies beides, so haben sie auch einen Fernsehapparat, auf dem sie Kinofilme sehen wollen.

Mit dem Halbwort Kino, das Herumtreiben, Reise und Jugend bedeuten soll, soll aus dem Bild auf dem Fernseher ein Gegenbild zum eigenen Leben werden. Beim wertschätzenden Anschauen eines Kinofilms im Fernsehen geht es weniger um das fremde Leben auf dem Filmbild, als vielmehr um das vorgestellte Fremdsein vor dem Filmbild. Auch ist man im (vorgestellten) Kino namenlos, während an den Wohnungstüren Namensschilder sind, und wer zusammen fernsieht, der kennt sich beim Namen.

Als das Kino noch glauben konnte, es kämpfe gegen das Fernsehen, hatte es zum unsichtbaren Gegner alles, was zum Fernsehen dazugehört: Das ist zuerst die Wohnung, und diese gibt Raum für die Zwischenlagerung fast aller Verbrauchsgüter. Das Kino hatte also die Lebensmittelproduzenten gegen sich, die Elektrokonzerne, die Möbelindustrien und die Bekleidungsfabrikanten und hätte es

films and later cinema production itself. Television did not buy up the movies in order to close them down, but rather in order to ensure its continued existence. In the same way, the superpower U.S.A. pays Israel and the superpower U.S.S.R. pays Cuba precisely because Israel and Cuba do not wish to implement the superpowers' policies. By paying small countries and thus ensuring their survival as independent states, the superpowers attempt to assimilate them. Those purchased are to show obedience by their very resistance.

The bought film industry is prepared to shine with all the qualities ascribed to it, "emotionality," "directness," "figurativeness," "risk-friendliness," "commerciality," and more – it just demands better payment. Many movies are already 100 percent financed either by television or by its trailblazer, the state, and some producers have started asking for 120 percent. They are demanding an extra 20 percent so as to continue their own phantom existence, so that it remains possible for a film to pass through the cinema machine and thereby become a cinema film. Now that we already have subsidies for scripting, production, distribution, and even for the food and drink consumed by the movie crowd while discussing all this, there is talk of subsidizing the audience too. This is not a ridiculous thought. It would have to be done so as to succeed in maintaining a certain rump-audience to act as representatives for those remaining at home. "City magazines" try to sustain the figure of the "moviegoer" by successfully demonstrating that he is a part of the business.

When people used to see a beggar, a couple kissing, a fight on the street, or a similarly vivid scene, they used to ask whether a film was being made. Today the question to ask would be: is life being played out here, in order that we can regard the city as being a place where a cinema is conceivable whose auditorium is filled with a conceivable audience, sitting and watching an imaginary film? Is life being played out so that at the end of this long chain of imagination movies remain imaginable? These are difficult questions.

doch nicht einmal mit den Waschmittelherstellern aufnehmen können. Das siegreiche Fernsehen kaufte sich zuerst die Kinofilme und später die Kinoproduktion. Das Fernsehen kaufte das Kino nicht auf, um es zu schließen, es kaufte sich ein, um es fortbestehen zu lassen. Die Großmacht USA bezahlt Israel und die Großmacht UdSSR Kuba, gerade weil Israel und Kuba nicht die Politik der Großmächte machen wollen. Indem die Großmächte die Kleinen dafür bezahlen, daß sie in ihrer Eigenständigkeit fortfahren, wollen sie diese vereinnahmen. Der Gekaufte soll gehorchen, indem er sich widersetzt.

Das gekaufte Kino ist bereit, mit den ihm diktierten Eigenschaften zu brillieren: „Emotionalität“, „Direktheit“, „Bildlichkeit“, „Spekulativsein“, „kommerziell“ und mehr, verlangt aber bessere Bezahlung. Viele Kinofilme werden schon zu hundert Prozent vom Fernsehen bezahlt – vom Fernsehen und dem Fernseh-Wegbereiter, dem Staat, nun wollen die ersten Produzenten 120 Prozent. Sie verlangen zwanzig Prozent für die Fortführung der eigenen Scheinexistenz, dafür, daß ein Film den Kinoapparat durchläuft und damit zu einem Kinofilm wird. Nachdem schon Geld eingeschossen wird für Drehbuch, Produktion, Vertrieb und für Essen und Getränke, bei denen sich Kinoleute über all das besprechen, spricht man auch davon, die Zuschauer zu subventionieren. Lachhaft ist das nicht: Es muß in einer Weise gelingen, eine Restmenge von Zuschauern fortzuproduzieren, die für die Daheimbleibenden den Stellvertreter macht. Die „Stadtmagazine“ versuchen einen Zuschauer instand zu halten, indem sie ihm mit Erfolg vormachen, er gehöre zum Betrieb.

Sieht man in einer Innenstadt einen Bettler, ein Liebespaar, eine Schlägerei – ein beliebiges deutliches Lebensbild, so war früher zu fragen: Wird hier ein Film gedreht? Heute ist zu fragen: Wird hier ein Leben gespielt, damit man sich eine Stadt vorstellen kann, in dem ein Kino vorstellbar ist, in dessen Saal vorstellbare Zuschauer sitzen und einem vorgestellten Film zusehen? Wird hier Leben gespielt, damit ein Film am Ende der langen Reihe all dieser Vorstellungen vorstellbar bleibt? Das sind schwierige Fragen.

## Points and Topics

The film had already informed us that a sex offender was roaming in the suburbs, and it had now moved on to a ground-floor boudoir, into which you could see from the yard and in which a young woman was preparing for bed. She was looking complacently into the mirror and humming. With a nonchalant movement of her head, she tried to shake the hair she had been brushing out onto her back, and when a strand caught on her shoulder, she flicked it with her hand. At this point in the film, a spectator called out, "It's getting there, don't worry." He shouted because the hair was meant to fall back revealing the woman's bordens, bradleys, dubbies, groody, lollo, mosob, or mula. He shouted because we wanted to see nudity, and the film wanted to show nudity, but had clothed it in a story of bedrooms, sex offenders, and warnings against sex offenders. His interruption took place in the winter of 1963 during a late show, at a time when sex and cinema no longer held together. A few years later the audience had become split into sex-film audience and cinema-film audience, sex moved to the porn theaters and no longer had anything to do with film. This separation failed to do the non-sex film much good either, and the spectator had sought to speed up the process with his words – one should in all fairness say that he did speak to the woman on screen at the point when the film broke down and that it wasn't he who destroyed film.

With the removal of sex, the sinfulness associated with the word "night" went out of the late-night show. Now that one can watch sex films in the morning, one can do the washing at night; today late-night laundromats, eateries, and movie theaters witness to the fact that many citizens no longer have to get up early.

One afternoon during the Vietnam war, having slunk out of an anti-Vietnam meeting like a schoolboy, I was watching a film about racing drivers. A Japanese man, trying to prove himself a great friend of the Americans, had just said that he had shot down twelve U.S. airplanes in World War II. I clapped my hands in applause, and to my amazement half the audience joined in. I wondered whether the Berlin public had in some way drawn a connection between the bombardment of

# Stellen und Themen

Der Film hatte vorausgeschickt, daß ein Triebtäter in der Vorstadt unterwegs war, und nun zeigte er ein Boudoir, das zu ebener Erde lag, vom Vorgarten einsehbar war, darin eine junge Frau, die vor dem Schlafengehen Toilette machte. Selbstgefällig sah sie in den Spiegel und summt dabei, mit beiläufiger Kopfbewegung versuchte sie, den ausgebürsteten Haarstrang auf den Rücken zu schütteln, und als der an der Schulter hängenblieb, half sie mit der Hand nach, worauf ein Filmzuschauer rief: Danke, es geht schon. Er rief das, weil das Haar auf den Rücken mußte, um Bocherei, Bries, Gedütt, Gibber, Lollo, Palobrek oder Pietz der Frau zu entblößen. Er rief, weil wir Nacktheit sehen und der Film Nacktheit zeigen wollte, diese aber mit einer Spielhandlung aus Boudoir, Triebtätern und der Warnung vor Triebtätern verkleidete. Sein Zwischenruf kam zu einem Zeitpunkt, als Sex und Film nicht mehr zusammenhielten, Winter 1963 in einer Nachtvorstellung. Ein paar Jahre später wurde das Publikum in Sex-Publikum und Film-Publikum geteilt, der Sex kam in die Sex-Kinos und hatte nichts mehr mit Film zu tun. Diese Entmischung ist auch dem Nicht-Sex-Film schlecht bekommen, und der Zwischenrufer hat sie mit seinen vier Worten befördern wollen – man muß ihm zugute halten, daß er die Frau auf der Leinwand ansprach, als der Film kaputtging, und daß nicht er den Film zerstörte.

Mit der Abspaltung des Sex wich auch die Sündhaftigkeit der Nacht aus dem Wort Nachtvorstellung. Seit man vormittags Sex-Filme sehen kann, kann man nachts Wäsche waschen gehen, heute bekundet die nächtliche Öffnung von Waschsalons, Eßlokalen und Kinos, daß viele Bürger nicht mehr am Morgen früh rausmüssen.

An einem Nachmittag während des Vietnamkrieges – ich hatte mich aus einer Antivietnamkriegsveranstaltung geschlichen wie aus der Schule – sagte in einem Rennfahrerfilm ein Japaner, um gleich danach bekräftigen zu können, daß er heute der größte Freund der Amerikaner sei, er habe im Weltkrieg zwölf US-Flugzeuge abgeschossen. Da klatschte ich Beifall, und zu meiner Verblüffung fiel

Hanoi and that of Berlin, and if so how, when the lights came on for the intermission and I saw that half the theater had been at the same meeting I had and like me had slunk off.

I had failed to add anything to the film (my realization was that when in the dark, Berliners would dare to raise their hands against U.S. bombers), I had only expressed something felt by the majority in the theater even without the film.

This mistake has returned to punish me over the past twenty years. For twenty years I have had to sit in movie theaters among people who, when faced with François Truffaut's *THE WILD CHILD* (1969), announce that they are against forcing children to learn. In John Ford's films they declare that the Indians ought not to lose the battle, and in Alfred Hitchcock's *TOPAZ* (1969) they announce that they don't want the CIA to prove stronger than the KGB. In Alain Tanner's *MESSIDOR* (1979) two women kill a rapist, and the entire theater applauds; when later on they allow themselves to be picked up by two bikers and disappear into a barn with them, the audience grumbles with disappointment. These spectators want to be pro-Indian and pro-women. At the same time they can laugh at any culture which is strange to them or has not picked up the latest revival trend, such as the idea of chivalry in Jean-Pierre Melville's *SECOND BREATH* (1966).

They take a film and pick out the politics that excites them. Politics becomes a specialization, like sex. Today there are women's films, gay films, and minority films. Once there were points; today there are topics.

der halbe Saal ein. Ich überlegte noch, ob das Berliner Publikum die Bombardierung Hanois mit der von Berlin in Zusammenhang brachte und in welcher Weise, als das Pausenlicht anging und offenbarte, daß der Saal zur Hälfte mit Personen besetzt war, die aus der gleichen Veranstaltung geschlichen waren wie ich.

Da war es mir mißlungen, dem Film etwas hinzuzufügen (die Erkenntnis: wenn es dunkel ist, trauen sich die Berliner, gegen US-Bomber die Hände zu rühren), ich hatte nur etwas angesprochen, was die Mehrheit im Saal auch ohne den Film dachte.

Seit zwanzig Jahren werde ich für diesen Mißgriff bestraft. Seit zwanzig Jahren muß ich unter Leuten im Kino sein, die angesichts von François Truffauts *DER WOLFSJUNGE* (1970) bekunden, daß sie dagegen sind, daß man Kinder zum Lernen zwingt. Die bei John Ford bekunden, daß die Indianer die Schlacht nicht verlieren sollen, bei Alfred Hitchcocks *TOPAS* (1969) bekunden, daß sie nicht wollen, daß der CIA dem KGB überlegen ist. In Alain Tanners *MESSIDOR* (1979) bringen zwei Frauen einen Vergewaltiger um, da klatscht das ganze Kino Beifall, als werde da ein Lehrfilm zur Selbstverteidigung gezeigt, etwas später lassen sich die beiden Frauen von zwei Motorradfahrern in die Scheune abschleppen, und da brummt das ganze Kino vor Enttäuschung. Diese Zuschauer wollen für die Indianer oder die Frauen sein. Dabei lachen sie über jede fremde Kultur, die eine Revivalmode nicht kürzlich vergegenwärtigt hat, etwa über die Idee der Ritterlichkeit in Jean-Pierre Melvilles *DER ZWEITE ATEM* (1966).

Sie greifen sich aus den Filmen die Politik heraus, auf die sie gerade scharf sind. Die Politik wird zu einer Spezialität wie der Sex. Es werden Frauenfilme, Schwulenfilme, Minderheitenfilme gezeigt. Früher gab es Stellen, heute gibt es Themen.



# Music Rules

Television stations spend money on programming and earn it through advertising. If the program is seen as conflicting with advertising and the program attracts the viewers, then the advertising must put viewers off. This is true as can be proved inductively. Despite the fact that many people also enjoy seeing advertising, there is no station which only broadcasts commercials, while there are stations which have no advertising but nevertheless attract viewers.

In video clips, program and commercials merge. What is a video clip? A few years ago the music industry tried to find out by experiment and asked broadcasters to pay for transmission. The stations replied that clips were a form of commercial for the music industry's products. An agreement was reached that clips could be broadcast free of charge.

In video clips, content and advertisement can no longer be meaningfully distinguished; they have become as inseparable as a couple in the concept of romantic love. The connection is less close between image and music in clips. It used to be said that film music is good if you don't notice its presence; the same is true today for the pictures accompanying pieces of music. The images are subordinated to the music, serving it in a manner precluding any concept of autonomy.

It is always the soundtrack that orders the pictures. Apart from video clips, in television it is the words to which images are subordinated. You can deduce the significance words have for the justification and dissemination of religions and for the operation and exercise of authority.

The simple fact is that words are more convenient than pictures, more easily ordered according to rules, more easily communicated, and more easily altered, so that they have a production advantage over pictures.

Music also has a production advantage over pictures and is more industry compatible. The music industry is highly organized because, in a technical sense, music is calculable. It is said that music is an abstract form of expression, that music promotes abstraction – its

# Music rules

Die Fernsehsender geben Geld aus für das Programm und nehmen es ein mit Werbung. Wenn Programm zu Werbung im Gegensatz steht und das Programm die Zuschauer anzieht, so muß die Werbung die Zuschauer abstoßen. Das ist wahr und läßt sich induktiv beweisen: So viele Menschen auch gerne Werbung sehen, so gibt es doch keinen Sender, der nur Werbung ausstrahlt, während es Sender gibt, die keine Werbung haben und dennoch Zuschauer anziehen.

Mit dem Videoclip fallen Programm und Werbung zusammen. Was ist ein Videoclip? Die Musikindustrie hat das vor ein paar Jahren im Experiment ergründen wollen und von den Sendern für die Ausstrahlung Geld verlangt. Die Sender entgegneten, die Clips seien eine Werbung für die Produkte der Musikindustrie. Man einigte sich, daß Clips unentgeltlich gesendet werden dürfen.

Mit dem Videoclip sind Inhalt und Reklame nicht mehr sinnvoll zu unterscheiden, werden unzertrennlich wie zwei Menschen nach dem romantischen Liebesbegriff. Weniger innig ist die Verbindung von Bild und Musik im Clip. Früher sagte man, eine Filmmusik sei dann gut, wenn nicht bewußt würde, daß sie da ist, und gleiches gilt heute für die Begleitbilder zu den Musikstücken. Die Bilder sind der Musik unterworfen und dienen ihr in einer Weise, die keine Idee der Befreiung entgegensetzt.

Stets ist es die Tonspur, die das Kommando über die Bilder hat. Außerhalb der Videoclips sind es beim Fernsehen die Wörter, denen die Bilder nachgeordnet werden. Man kann herleiten, welche Bedeutung das Wort hat bei der Begründung und Verbreitung von Religionen, bei Durchsetzung und Vollzug der Herrschaft. Das Einfache ist, daß Wörter leichter handhabbar sind als Bilder, leichter in Regeln zu fassen, leichter zu übermitteln, leichter umzustellen, und somit gegenüber den Bildern einen Produktionsvorteil haben.

Auch die Musik hat vor den Bildern einen Produktionsvorteil, ist schneller industrietauglich als die Bilder. Die Musikindustrie ist hochorganisiert, weil die Musik im technischen Sinne kalkulierbar

production doesn't even require musicians or instruments anymore. Instead there are actor-musicians with props, and the clips' task is to spread their image.

Most television pictures are still produced by taking an actual person or object to an actual place and converting them into analogue images. This costs a lot of money, and those stations which don't receive license fees like broadcasting video clips that they don't have to spend anything on. In the form of video clips advertising no longer repels the audience – some stations broadcast hardly anything but clips – and the programming becomes less programmatic. The clips destroy the programmatic element within the non-clip-program. This may be clearly seen in music shows where a speaker is presented who a few seconds later shrinks to a palm-sized image in the overall picture showing clip motifs. It might be hoped that the pomposity would disappear from the screen together with the speakers' images, but it has already made a reappearance in the play-acting of the musicians.

Such clips have been criticized for frenzied superlativism; for showing several images of one object in succession, each attempting to trounce the other; for one image rapidly following another because none of them have the confidence to sustain a statement; and for the images not being images in themselves, but rib-prodding reminders of the previous image and of their ideal. All this is true and is good enough to deify the music industry yet again. There are no suitable images for the great gods.

ist. Man sagt, die Musik sei abstrakter Ausdruck, die Musik befördert Abstraktion – zu ihrer Produktion bedarf es keiner Musiker und keiner Musikinstrumente mehr. Statt dessen gibt es Musikerdarsteller mit Requisiten, und es ist Aufgabe der Clips, davon Bilder zu verbreiten.

Noch immer werden die meisten Fernsehbilder hergestellt, indem man einen tatsächlichen Menschen oder Gegenstand an einen tatsächlichen Ort bringt und analog in Bilder umwandelt. Das kostet viel Geld, und die Sender, die keine Gebühren einnehmen, senden gerne Videoclips, für die sie nichts bezahlen müssen. Mit dem Videoclip ist die Werbung nicht mehr abstoßend – es gibt Sender, die fast nur Clips senden – und das Programm nicht mehr programmatisch. Die Clips zersetzen das Programmatische im Nichtclipprogramm. Das ist deutlich zu sehen, wenn in Musikmagazinen ein sprechender Mensch gezeigt wird und nach wenigen Sekunden zu einem handflächengroßen Bild im großen Bild schrumpft, das Clipmotive zeigt. Man kann hoffen, daß mit den Bildern von den sprechenden Menschen die Wichtigtuerei aus dem Fernsehen verschwände, aber im Getue der Musiker ist sie zuvor schon wiedergekehrt.

Man hat an den Clips kritisiert, daß das ein hetziger Superlativismus ist. Daß es von einem Gegenstand mehrere Bilder nacheinander gibt, die einander in versuchter Überbietung aufheben. Daß ein Bild schnell auf das nächste folgt, weil keines sich dauernden Ausdruck zutraut. Daß die Bilder nicht selbst Bilder sind, sondern rippenstoßend an ihre Vorbilder erinnern wollen. Das alles ist wahr und noch dazu gut, die Musik ein weiteres Mal zu vergotten: Für die großen Götter gibt es keine passenden Bilder.

# Workers Leaving the Factory

The film *WORKERS LEAVING THE LUMIÈRE FACTORY IN LYON* (1895) by the brothers Louis and Auguste Lumière is forty-five seconds long and shows the roughly one hundred workers at the factory for photographic goods in Lyon-Montplaisir leaving the factory through two gates and exiting the frame to both sides. Over the past twelve months, I set myself the task of tracking down the theme of this film, workers leaving the workplace, in as many variants as possible. Examples were found in documentaries, industrial and propaganda films, newsreels, and features. I left out TV archives which offer an immeasurable number of references for any given keyword as well as the archives of cinema and television advertising in which industrial work hardly ever occurs as a motif – commercial film's dread of factory work is second only to that of death.

Berlin, 1934: Siemens factory workers and employees leave the premises in marching order to attend a Nazi rally. There is a column of war invalids, and many are wearing white overalls as if to bring the idea of militarized science into the shot.

German Democratic Republic, 1963 (without precise localization): *A Betriebskampfgruppe* – a works combat unit or militia made up of workers under the leadership of the party – turn out for maneuvers. Very serious men and women in uniform get onto military light vehicles and drive to the woods where they will encounter men who themselves wear caps and pose as saboteurs. As the convoy drives out through the gate, the factory has the appearance of a barracks.

Federal Republic of Germany, 1975: A small loudspeaker van is parked in front of the Volkswagen plant in Emden and plays music with lyrics by Vladimir Mayakovsky and vocals by Ernst Busch. A man from the labor union calls on the workers leaving the early shift to attend a meeting protesting against the plan to transfer production to the U.S. The labor union uses optimistic, revolutionary music as backing for the image of industrial workers in the Federal Republic of 1975; music echoing from the actual scene and not, as was the stupid practice in so many films around 1968, just from the soundtrack. Ironically,

# Arbeiter verlassen die Fabrik

Der Film LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON der Brüder Louis und Auguste Lumière (1895) ist eine dreiviertel Minute lang und zeigt die etwa hundertköpfige Belegschaft der Fabrik für fotografische Artikel in Lyon-Montplaisir, wie sie durch zwei Ausgänge den Betrieb und nach beiden Seiten das Filmbild verläßt. Über die letzten zwölf Monate galt es mir, das Motiv dieses Films, eine Belegschaft beim Verlassen der Arbeitsstelle, in möglichst vielen Varianten aufzuspüren. Beispiele fanden sich in Dokumentar-, Industrie- und Propagandafilmen, in Wochenschauen und Spielfilmen. Ausgelassen wurden die TV-Archive, die zu jedem Stichwort eine unüberschaubare Menge Material aufbieten; vernachlässigbar waren die Archive der Kino- und Fernsehwerbung, in der die Industriearbeit höchst selten vorkommt; nur den Tod fürchtet der Werbefilm noch mehr als die Arbeit in der Fabrik.

Berlin, 1934: Die Arbeiter und Angestellten der Siemens-Werke verlassen das Werksgelände in Marschblöcken, um sich einer Nazikundgebung anzuschließen. Es gibt einen Block von Kriegsinvaliden, und viele tragen weiße Kittel, als wollten sie den Begriff der militarisierten Wissenschaft ins Bild setzen.

DDR, 1963 (ohne nähere Ortsangabe): Eine Betriebskampfgruppe – das ist eine aus Arbeitern gebildete Miliz unter der Führung der Partei – rückt zu einer Übung aus. Männer und Frauen in Uniform besteigen mit großem Ernst leichte Militärfahrzeuge und fahren in den Wald, wo sie Männer stellen werden, die Schiebermützen tragen und „Saboteure“ geben. Als der Zug durch das Werkstor fährt, sieht die Fabrik wie eine Kaserne aus.

BRD, 1975: In Emden vor den Volkswagen-Werken steht ein kleiner Lautsprecherwagen und spielt Musik: Verse von Wladimir Majakowski, gesungen von Ernst Busch. Ein Gewerkschaftler ruft die Arbeiter, die aus der Frühschicht kommen, zu einer Kundgebung gegen die geplante Verlegung des Werks in die USA. Die Gewerkschaft unterlegt das Bild von Industriearbeitern in der Bundesrepublik, 1975, mit einer optimistisch-revolutionären Musik – mit

the workers put up with this music precisely because the break with communism was so total that they are no longer aware that the song evokes the October Revolution.

In 1895, the Lumières' camera was pointed at the factory gates; it is a precursor of today's many surveillance cameras which automatically and blindly produce an infinite number of pictures in order to safeguard ownership of property. With such cameras one might perhaps be able to identify the four men in Robert Siodmak's *THE KILLERS* (1946) who, dressed as workers, enter a hat factory and rob the payroll. In this film one can see workers leaving the factory who are in fact gangsters. Today cameras for the surveillance of walls, fences, warehouses, roofs, or yards are sold already equipped with automatic video motion detectors. They disregard changes in light and contrast, and are programmed to distinguish an unimportant movement from an actual threat. (An alarm is activated when a person climbs over a fence, but not if a bird flies past.)

A new archive system is thus on its way, a future library for moving images, in which one can search for and retrieve elements of pictures. Up to now the dynamic and compositional definitions of a sequence of images – those things which are the decisive factor in the editing process of converting a sequence of images into a film – have not been classified nor included.

The first camera in the history of cinema was pointed at a factory, but a century later it can be said that film is hardly drawn to the factory and even repelled by it. Films about work or workers have not become one of the main genres, and the space in front of the factory has remained on the sidelines. Most narrative films take place in that part of life where work has been left behind. Everything which makes the industrial form of production superior to others – the division of labor into minute stages, the constant repetition, a degree of organization which demands few decisions of the individual and which leaves him little room for maneuver – all this makes it hard to demonstrate changes in circumstances. Over the last century virtually none of the communication which took place in factories, whether through words, glances, or gestures, was recorded on film. Cameras and projectors are essentially mechanical inventions, and in 1895 the heyday of mechanical inventions had passed. The technical processes which were emerging at the time – chemistry and electricity – were almost

einer, die vom tatsächlichen Schauplatz widerhallt und nicht, wie in der dummen Praxis so vieler Filme um 1968, einfach nur von der Tonspur kommt. Ironischerweise lassen sich die Arbeiter diese Töne gefallen, weil der Bruch mit dem Kommunismus so vollständig ist, daß sie gar nicht mehr wissen, daß mit diesem Lied die Oktoberrevolution anklingt.

Die Lumière-Kamera von 1895 ist auf die Werkstore gerichtet – eine Vorläuferin der vielen Überwachungskameras, die heute automatisch und blind eine unendliche Menge an Bildern zur Sicherung des Eigentums hervorbringen. Mit solchen Kameras könnte man vielleicht die vier Männer identifizieren, die in Robert Siodmaks RÄCHER DER UNTERWELT (1946) als Arbeiter verkleidet in eine Hutfabrik gelangten und dort die Lohngehälter raubten. In diesem Film sieht man Arbeiter, die in Wahrheit Gangster sind, beim Verlassen der Fabrik. Die Kameras, die Mauern, Zäune, Lagerhallen, Dächer, Höfe überschauen, kommen jetzt mit automatischen Bewegungsmeldern auf den Markt (Video Motion Detection): Sie lassen einen Wechsel in der Beleuchtung und im Kontrast beiseite und sind darauf programmiert, eine unwichtige Bewegung von einer tatsächlichen Bedrohung zu unterscheiden. (Alarm wird gegeben, wenn eine Person einen Zaun übersteigt, nicht aber, wenn ein Vogel vorbeifliegt.)

Damit kündigt sich eine neue Archivordnung an, eine künftige Bibliothek für Bewegungsbilder, in der man Bildelemente nachfragen und abrufen kann. Gänzlich unklassifiziert und nicht erfaßt sind bislang die dynamischen und kompositorischen Bestimmungen einer Bildfolge, die Dinge, die beim Filmschnitt den Ausschlag geben, wenn es gilt, aus einer Bilderfolge einen Film zu machen.

Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet, aber nach hundert Jahren läßt sich sagen, daß die Fabrik den Film kaum angezogen, eher abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben. Die meisten Erzählfilm spielen in dem Teil des Lebens, der die Arbeit hinter sich gelassen hat. Alles, was die industrielle Produktionsform anderen überlegen macht: die Zerlegung der Arbeit in kleinste Teilschritte, die beständige Wiederholung, ein Organisationsgrad, der vom einzelnen kaum Entscheidung verlangt und ihm kaum Spielraum läßt – all das macht



inaccessible to visual understanding. The reality based on these methods was hardly ever characterized by visible movement. The cine-camera, however, has remained fixated on movement. Ten years ago, when large main-frames were still most commonly used, cameras always focused on the last remaining perceptible movement as a surrogate for their invisible operations – the magnetic tape jerking back and forth. This addiction to motion is increasingly running out of material, a phenomenon which could lead cinema into self-destruction.

Detroit, 1926: Workers are descending the stairs of a walkway over a street running parallel to the main Ford Motor Company building. The camera then pans to the right with measured self-certainty, and a passage comes into view, large enough for several engines to pass through at the same time. Behind this there is a rectangular yard, large enough to land an airship. On the margins of the square, hundreds of workers are on their way to the exits and will only reach them after several minutes. In the furthest background a freight train pulls past in perfect coordination with the speed of the pan; a second walkway then jerks into the picture, similar to the first and whose four lanes of stairs are again crowded with descending workers. The camera stages the building with such mastery and self-certainty that the building becomes a stage set, seemingly constructed by a subdivision of the film production company just to serve a well-timed pan-shot. The camera's authorial control transforms the workers into an army of extras. The main reason the workers are shown in the picture is to prove that the film is not of a model of an automobile factory, or put another way, that the model was implemented on a 1:1 scale.

In the Lumière film of 1895 it is possible to discover that the workers were assembled behind the gates and surged out at the camera operator's command. Before the film direction stepped in to condense the subject, it was the industrial order which synchronized the lives of the many individuals. They were released from this regulation at a particular point in time, contained in the process by the factory gates as in a frame. The Lumières' camera did not have a viewfinder, so they could not be certain of the view depicted; the gates provide a perception of framing which leaves no room for doubt.

The work structure synchronizes the workers, the factory gates group them, and this process of compression produces the image of a work force. As may be realized or brought to mind by the portrayal, the

es schwer, Wechselfälle vorzuführen. Fast alles, was in den letzten hundert Jahren mit Worten, Blicken oder Gesten in Fabriken ausgetauscht wurde, ist der filmischen Aufzeichnung entgangen. Die Erfindung von Kamera und Projektor ist im Kern eine mechanische, und 1895 war die Blütezeit der mechanischen Erfindungen vorbei. Die damals aufkommenden technischen Verfahren – Chemie und Elektrizität – sind dem Augensinn kaum noch zugänglich. Die Wirklichkeit, die auf diesen technischen Verfahren gründet, ist kaum eine sichtbar bewegte. Die Filmkamera ist aber auf die Bewegtheit fixiert geblieben. Als vor zehn Jahren vor allem Großrechner in Gebrauch waren, die einen sichtbar bewegten Teil halten – ein hin und her ruckendes Magnetband –, richteten sich die Kameras stets auf diese letzte wahrnehmbare Bewegung zur stellvertretenden Darstellung der unsichtbaren Operationen. Dieser Bewegungssucht geht zunehmend der Stoff aus, das kann das Kino in die Selbstzerstörung treiben.

Detroit, 1926: Arbeiter steigen die Stufen einer Fußgängerbrücke über eine Straße hinab, die parallel zum Hauptgebäude der Ford Motor Company verläuft. Die Kamera nimmt nun mit selbstgewissem Gleichmaß einen Schwenk nach rechts vor, eine Durchfahrt öffnet sich, groß genug, mehrere Lokomotiven zugleich passieren zu lassen. Dahinter bietet sich ein rechteckiger Hof dar, groß genug, Landeplatz eines Luftschiffes zu sein. An den Rändern des Platzes sind Hunderte von Arbeitern unterwegs zu den Ausgängen, die sie erst in ein paar Minuten erreichen werden. Im tiefsten Bildhintergrund zieht ein Güterzug vorbei – in bester Abstimmung mit dem Tempo des Schwenks –, dann rückt eine zweite Überführung ins Bild, der ersten gleich, und die in vier Spuren unterteilten Treppen sind wieder voll von herabsteigenden Arbeitern. Die Kamera setzt das Bauwerk in Szene, und sie tut das mit soviel Meisterschaft und Selbstgewißheit, daß das Bauwerk zu einem Bühnenbau wird – als wäre es von einer Unterabteilung der Filmproduktionsfirma gefertigt worden, um einem wohlgetimten Schwenk zu dienen. Die auktoriale Kraft der Kamera macht aus den Arbeitern ein Arbeiterstatistenheer. Die Arbeiter sind vor allem im Bild, um zu beweisen, daß hier nicht das Modell einer Automobilfabrik abgefilmt wurde, oder anders, daß das Modell im Maßstab 1:1 ausgeführt wurde.

people passing through the gates evidently have something fundamental in common. Images are closely related to concepts, thus this film has become a rhetorical figure. One finds it used in documentaries, in industrial and propaganda films, often with music and/or words as backing, the image being given a textual meaning such as "the exploited," "the industrial proletariat," "the workers of the fist," or "the society of the masses."

The appearance of community does not last long. Immediately after the workers hurry past the gate, they disperse to become individual persons, and it is this aspect of their existence which is taken up by most narrative films. If after leaving the factory the workers don't remain together for a rally, their image as workers disintegrates. Cinema could sustain it by having them dance along the street; a dance-like movement is used in Fritz Lang's *METROPOLIS* (1927) to convey an appearance as workers. In this film, the workers wear uniform work clothes and move in muffled, synchronous rhythm. This vision of the future has not proved correct, at least not in Europe or North America, where you can tell by looking at someone on the street whether they are coming from work, the gym, or the welfare department. Capital, or to use the language of *METROPOLIS*, the factory owners are not concerned with a uniform appearance of the work slaves.

Because the image of community cannot be maintained once the workplace is left behind, the rhetorical figure of leaving the factory is often found at the beginning or the end of a film, like a slogan, where it is possible to leave it detached, like a prologue or epilogue. It is astonishing that even this first film already had something not easily surpassable. It makes a statement which defies immediate extension.

When it is a matter of strikes or strike-breaking, of factory sit-ins or lock-outs, the factory forecourt can become a productive setting. The factory gate forms the boundary between the protected production sphere and public space; there, is exactly the right spot to transform an economic struggle into a political one. The striking workers file through the gate, and the other castes and classes follow. That is not the way the October Revolution began, however, nor that in which the communist regimes were toppled. Nevertheless, one major contributing factor in the demise of Polish communism was that of a group of non-workers who held out in front of the gates of Gdańsk's Lenin

Beim Lumière-Film von 1895 kann man entdecken, daß die Arbeiter hinter den Toren aufgestellt worden waren und auf ein Kommando des Operateurs hin herausdrängten. Bevor die Filmregie verdichtend eingriff, war da zunächst die industrielle Ordnung, die das Leben der vielen einzelnen synchronisiert hatte. Diese Ordnung entließ sie zu einem bestimmten Zeitpunkt, dabei wurden sie von den Werksausgängen eingefafßt wie in einen Rahmen. Lumières Kamera hatte noch keinen Sucher und konnte sich des Ausschnitts nicht sicher sein – mit den Werkstoren ist die Vorstellung von einer Kadrage gewonnen, an der es keinen Zweifel geben kann.

Das Werkstor formiert die von der Arbeitsordnung vergleichtigten Arbeiterinnen und Arbeiter, und diese Kompression erzeugt das Bild einer Arbeiterschaft. Es ist augenscheinlich, d.h. es wird aus der Anschauung gewonnen bzw. in ihr wiedergewonnen, daß die durchs Werkstor Tretenden etwas Grundsätzliches gemeinsam haben. Das Bild ist nahe am Begriff, und deshalb ist dieses Bild zu einer rhetorischen Figur geworden. Man findet diese in Dokumentationen, in Industrie- und Propagandafilmen, oft mit Musik und/oder Worten unterlegt, dem Bild ist ein Wortsinn wie „Ausgebeutete“, „Industrieproletariat“, „Arbeiter der Faust“ oder „Massengesellschaft“ eingetragen.

Die gemeinschaftliche Erscheinung währt nicht lange. Gleich nachdem die Arbeiter durch das Tor sind, verlaufen sie sich zu Einzelmenschen – und es ist diese Seite ihrer Existenz, die von den meisten Erzählfilmen aufgegriffen wird. Wenn die Arbeiter nach Verlassen der Fabrik nicht zu einer Manifestation zusammenbleiben, zerfällt das Bild ihrer Arbeiterexistenz. Das Kino könnte es bewahren, indem es sie durch die Straßen tanzen ließe – eine tanzähnliche Bewegungsart gibt es zur Darstellung der Arbeitererscheinung in Fritz Langs METROPOLIS (1927). In diesem Film tragen die Arbeiter einheitliche Arbeitsanzüge und bewegen sich in dumpfem Gleichschritt. Dieses Zukunftsbild hat sich nicht erfüllt, jedenfalls nicht in Europa oder Nordamerika, wo man es jemandem auf der Straße kaum ansehen kann, ob er von der Arbeit, vom Sport oder vom Sozialamt kommt. Das Kapital ist, oder in der Sprache von METROPOLIS, die Fabriksherren sind nicht auf eine einheitliche Erscheinung der Arbeitssklaven aus.



Shipyard during its occupation, in order to show the police that it was impossible to clear the workers out of the factory secretly. Andrzej Wajda's *THE IRON MAN* (1981) tells the story.

1916: D.W. Griffith presented a dramatic portrayal of a strike in the modern episode of *INTOLERANCE*. At first the workers' pay is cut (because the associations which want to morally improve the workers demand more means), then as the strikers swarm onto the street, police with machine guns move in, take up position, and mow the crowd down. The workers' struggle is shown here as a civil war. Their wives and children have gathered in front of their houses and are watching the bloodbath in horror. A group of unemployed eager to take the strikers' jobs is ready and waiting, literally a reserve army. This is probably the greatest shoot-out in front of factory gates in the hundred-year history of cinema.

1933: In Vsevolod Pudovkin's depiction of a strike by Hamburg longshoremen, *THE DESERTER*, a picket has to watch ships being unloaded by strikebreakers. He sees one of the strikebreakers first swaying under the burden of a crate, then for a long time standing firm against the weight, and finally breaking down. The picket looks at the unconscious man lying there with cold social-historical atten-

Weil das Gemeinschaftsbild gleich nach dem Verlassen des Werkes schon nicht mehr zu halten ist, kommt die rhetorische Figur vom Fabrikverlassen oft am Anfang oder Ende eines Films vor – wie eine Parole –, da, wo es möglich ist, sie wie ein Vor- oder Nachwort unverbunden stehen zu lassen. Es ist erstaunlich, daß schon der erste Film etwas hat, worüber man nicht leicht hinauskommt. Er sagt etwas aus, dem man nicht gleich etwas hinzufügen kann.

Wenn es um Streik oder Streikbruch geht, um Fabriksbesetzung oder Fabrikräumung, kann der Vorplatz der Fabrik zu einem ergiebigen Schauplatz werden. Das Fabrikstor bildet die Grenze zwischen der abgeschirmten Produktionssphäre und dem öffentlichen Raum; das ist der ideale Ort, um aus dem ökonomischen Kampf einen politischen zu machen. Die streikenden Arbeiter ziehen durch das Werkstor, und die anderen Schichten und Klassen schließen sich ihnen an. So aber hat die Oktoberrevolution nicht begonnen, und so sind die kommunistischen Regime nicht gestürzt worden. Zum Ende des Kommunismus in Polen hat allerdings stark beigetragen, daß, als die Lenin-Werft in Gdansk besetzt gehalten wurde, vor den Werkstoren eine Gruppe von Nicht-Arbeitern ausharrte, um der Polizei zu vermitteln, daß eine Räumung der Fabrik nicht heimlich geschehen könnte. Andrzej Wajdas *DER MANN AUS EISEN* (1981) erzählt davon.

1916, in der modernen Episode von *INTOLERANZ*, gibt D.W. Griffith eine dramatische Streikdarstellung. Zunächst wird den Arbeitern der Lohn gekürzt (weil die Verbände, die die Arbeiter moralisch bessern wollen, mehr Mittel verlangen); als dann die Streikenden auf die Straße drängen, rückt die Polizei an, geht in Stellung und schießt mit Maschinengewehren in die Menge. Der Arbeitskampf erscheint hier als Bürgerkrieg. Vor den Wohnhäusern haben sich die Frauen und Kinder der Arbeiter versammelt und sehen dem Gemetzel entsetzt zu. Auch eine Gruppe von Arbeitslosen, die den Platz der Streikenden einnehmen will, steht bereit, hier buchstäblich eine Reservearmee. Das ist wahrscheinlich die größte Schießerei vor einem Werkstor in hundert Jahren Kinogeschichte.

1933: In der Darstellung eines Streiks der Hamburger Hafenarbeiter durch Wsewolod Pudowkin (*DER DESERTEUR*) muß ein Streikposten zusehen, wie die Schiffe von Streikbrechern entladen



tion, shadows darting across his face. These are cast by the unemployed men hurrying to the gates of the harbor area to take the collapsed worker's place. They are miserable, so sick from poverty that they have entered old age or second childhood. The picket looks deep into the face of an older man, whose tongue is playing with his saliva, and then turns away frightened. With so many people unable to find work or a place in a society based on work, how can social revolution be possible? The film shows the faces of the destitute through the bars of the entrance gate. They are looking out from the prison of unemployment to the freedom called "paid labor." Filmed through the bars they appear to have been shut away in a camp already. In the course of this century, millions of people were declared superfluous; they were deemed to be socially harmful or classified as racially inferior. They were locked up in camps by Nazis or Communists to be reeducated or destroyed.

Charles Chaplin accepted a job at the conveyor belt and was thrown out of the factory by the police during a strike ... Marilyn Monroe sat at the conveyor belt of a fish cannery for Fritz Lang ... Ingrid Bergman spent a day in a factory, and as she entered it, an expression of holy fright entered her face, as though on the road to hell ... Movie stars are

werden. Er sieht einen der Streikbrecher unter der Last einer Kiste schwanken, lange dem Gewicht standhalten und endlich zusammenbrechen. Den ohnmächtig Daliegenden betrachtet nun der Posten mit kalter sozialgeschichtlicher Aufmerksamkeit, dabei huschen Schatten über sein Gesicht. Die werden von Arbeitslosen geworfen, die zum Eingang des Hafenbetriebs hasten, um die Stelle des eben Zusammengebrochenen einzunehmen. Das sind elende Gestalten, so armutskrank, daß sie vergreist sind oder verkindischt. Der Streikposten sieht einem älteren Mann, der mit der Zunge im Speichel herumfährt, tief ins Gesicht und wendet sich dann erschrocken ab. Es gibt so viele, die keine Arbeit und keinen Platz in der Arbeitsgesellschaft finden können – wie soll da eine soziale Revolution möglich sein? Der Film zeigt die Gesichter der Verelendeten durch die Gitterstäbe des Werkseinganges. Sie sehen also aus dem Gefängnis der Arbeitslosigkeit auf die Freiheit, die Lohnarbeit heißt. Durch die Gitter aufgenommen sieht es so aus, als habe man sie schon in Lager gesperrt. Millionen von Menschen wurden in diesem Jahrhundert für überflüssig erklärt; man hat sie für sozial schädlich erklärt oder als rassistisch minderwertig eingestuft. Und sie wurden von Nazis oder Kommunisten in Lager gesperrt, zur Umerziehung oder Vernichtung.

Charles Chaplin nahm eine Arbeit am Fließband an und wurde beim Streik von der Polizei aus der Fabrik geworfen ... Marilyn Monroe saß bei Fritz Lang am Fließband einer Fischfabrik ... Ingrid Bergman war für einen Tag in der Fabrik; als sie darauf zuging, trat ein Ausdruck heiligen Erschreckens in ihr Gesicht, als ginge es in die Hölle... Die Filmstars sind auf feudale Art wichtige Menschen, und es verschlägt sie in die Arbeiterwelt; es ergeht ihnen ähnlich wie den Königen, die bei der Jagd vom Weg abkommen und den Hunger kennenlernen. Monica Vitti in Michelangelo Antonionis *ROTE WÜSTE* (1964) will an der Arbeiterexistenz teilhaben und entreißt darum einem der streikenden Arbeiter ein angebissenes Brötchen.

Stellt man die Ikonographie des Kinos neben die der christlichen Malerei, so ist der Arbeiter dem seltenen Heiligen gleich. Allerdings bildet das Kino den Arbeiter in anderen Figuren ab, greift etwas von der Arbeiterexistenz in anderen Lebensformen auf. Das amerikanische Kino, wenn es von ökonomischer Macht oder Abhängigkeit spricht, stellt das gerne am Beispiel von kleinen und großen Gang-



important people in a feudal kind of way, and they are drawn to the world of the workers; their fate is similar to that of kings who get lost while out hunting and thus come to know what hunger is. In Michelangelo Antonioni's *THE RED DESERT* (1964) Monica Vitti, wanting to experience the life of the workers, snatches a half-eaten bun from one of the striking workers.

If one compares the iconography of cinema with that of Christian painting, the worker is seen to be like that rare creature, the saint. Cinema does show the worker in other forms as well however, picking up on the worker element present in other forms of life. When American films speak of economic power or dependence, they often portray this using the example of small and big-time gangsters, preferring this to the scenario of workers and employers. Because the Mafia controls some of the labor unions in the U.S., the transition from labor film to gangster movie can be a smooth one. Competition, trust formations, loss of independence, the fate of minor employees, and exploitation – all are relegated to the underworld. The American film has transferred the fight for bread and pay from the factory to the main halls of banks. Although Westerns frequently deal with social battles as well, such as those between farmers and the ranchers, these are seldom fought in pastures or fields, but more frequently on the village street or in the saloon.

Even in the real world, social conflict does not usually take place in front of the factory. When the Nazis crushed the labor movement in Germany, they did so in apartments and neighborhoods, in prisons and camps, but hardly ever in or in front of factories. Although many of the worst acts of violence this century – civil wars, World Wars, reeducation and extermination camps – have been closely linked to the structure of industrial production and to its crises, nevertheless most took place far away from the factory setting.

1956: A British Pathé newsreel showed pictures of the class struggle in England. Striking workers at the Austin plants in Birmingham attempt to prevent strikebreakers from maintaining production. They try sit-down protests and turn to violence in order to stop components from entering or leaving the factory. They try to wrench open the door of a truck, to pull out a strikebreaker, but they do not punch him through the open window so-as to make him open the door or give up his journey. Obviously this fight follows unwritten rules which limit the extent of the violence. The strikers act with passion, but

stern und weniger gern am Beispiel von Arbeitern und Unternehmern dar. Weil in den USA die Mafia einige Gewerkschaften kontrolliert, kann der Übergang vom Arbeiter- zum Bandenfilm fließend sein. Konkurrenz, Trustbildungen, Verlust der Unabhängigkeit, kleines Angestelltenschicksal und Ausgebeutetsein – all dies ist in die Unterwelt verwiesen. Der amerikanische Film hat den Kampf um Lohn und Brot von der Fabrik in die Schalterhallen von Banken verlegt. Auch im Western geht es oft um soziale Kämpfe, um die zwischen Viehhaltern und Ackerbauern, doch werden sie selten auf Weiden und Feldern, dafür häufig auf der Dorfstraße und im Saloon ausgeschossen.

Selbst in der Wirklichkeit werden die sozialen Kämpfe meistens nicht in oder vor der Fabrik ausgetragen. Als die Nazis die Arbeiterbewegung in Deutschland zerschlugen, da geschah das in Wohnungen und Stadtvierteln, in Gefängnissen und Lagern – aber kaum je in oder vor Fabriken. Die großen Gewalttaten in diesem Jahrhundert, Bürgerkriege und Weltkriege, Lager zur Umerziehung und Vernichtung, vieles davon hatte eine sehr nahe Beziehung zur industriellen Produktionsform und deren Krisen; vieles beruft sich darauf – aber alles geschieht weitab vom Schauplatz Fabrik.

1956: Eine Wochenschau der British Pathé zeigt Bilder vom Klassenkampf in England. Streikende Arbeiter vor den Austin-Werken in Birmingham wollen verhindern, daß Streikbrecher die Produktion fortsetzen. Sie bilden Sitzblockaden und werden handgreiflich, um zu unterbinden, daß Fertigteile in die Fabrik hinein- und aus ihr herausgelangen. Sie versuchen die Tür eines Lastwagens aufzureißen, einen Streikbrecher herauszuziehen – aber sie schlagen nicht durch das offene Fenster auf ihn ein, damit er die Tür öffne oder die Fahrt aufgebe. Offensichtlich folgt dieser Kampf ungeschriebenen Regeln, die das Ausmaß der Gewalt begrenzen. Die Streikenden handeln mit Leidenschaft, aber ohne jede Lust daran, jemanden zu verletzen oder etwas zu zerstören. Fast immer sind die Kämpfe der Arbeiter viel weniger gewalttätig als die, die in ihrem Namen geführt werden.

Diese und viele andere Bilder, die das Motiv des ersten Films der Filmgeschichte „Arbeiter verlassen die Fabrik“ aufgreifen, habe ich gesammelt, studiert, miteinander verglichen und zu einem Film montiert: ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (Video, 37 Minuten,



without the desire to injure somebody or to destroy something. The workers' campaigns are almost always less violent than the ones carried out in their name.

I have gathered, compared, and studied these and many other images which use the motif of the first film in the history of cinema, "workers leaving the factory," and have assembled them into a film, *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* ("Workers leaving the factory," video, 37 minutes, b/w and color, 1995). The film montage had a totalizing effect on me. With the montage before me, I found myself gaining the impression that for over a century cinematography had been dealing with just one single theme. Like a child repeating for more than a hundred years the first words it has learned speak in order to immortalize the joy of first speech. Or as though cinema had been working in the same spirit as painters of the Far East, always painting the same landscape until it becomes perfect and comes to include the painter within it. When it was no longer possible to believe in such perfection, film was invented.

In the Lumière film about leaving the factory, the building or area is a container, full at the beginning and emptied at the end. This satisfies the desire of the eye, which itself can be based on other desires.



s/w und Farbe, 1995). Die Filmmontage hatte eine totalisierende Wirkung auf mich; hatte ich die Montage vor Augen, so drängte sich mir die Vorstellung auf, das Kino habe über einhundert Jahre nur ein einziges Motiv bearbeitet. Als wiederhole ein Kind das erste Wort, das es sprechen gelernt hat, über hundert Jahre, um die Freude am ersten Sprechen zu verewigen. Oder: als arbeite das Kino im Geist der fernöstlichen Maler, die stets die gleiche Landschaft malen, bis diese vollkommen ist und den Maler in sich aufnimmt. Als an solch eine Vollkommenheit nicht mehr zu glauben war, wurde der Film erfunden.

Im Lumière-Film vom Verlassen der Fabrik ist das Gebäude oder Areal ein Behältnis, das zu Beginn voll und am Ende entleert ist. Das befriedigt die Augenlust, die auf andere Lüste gründen kann. Beim ersten Film galt es, Bewegung darzustellen und damit die Möglichkeit zu veranschaulichen, Bewegung in Bildern darzustellen. Die Bewegungsdarsteller sind sich dessen bewußt, einige werfen die Arme so hoch und setzen die Füße beim Gehen so deutlich auf, als gelte es, für ein neues *Orbis pictus* – diesmal in bewegten Bildern – das Gehen anschaulich zu machen. Ein Buch für Bewegungsbilder könnte wie ein Lexikon aufführen, daß das Motiv

In the first film, the aim was to represent motion and thus to illustrate the possibility of representing movement. The actors in motion are aware of this; some throw their arms up so high and when walking put their feet down so clearly, as though the aim were to make walking appear vivid for a new *orbis pictus* – this time in moving pictures. A book dealing with pictures of motion could state, like an encyclopedia, that the motif of the gate occurs in one of the first works of literature, *The Odyssey*. The blinded Cyclops at the cave exit feels the emerging animals, under whose bellies Odysseus and his followers are clinging. Leaving the factory is not a literary theme, not one which has been adopted by cinema from a visualized literature. On the other hand, one cannot conceive a filmic image which does not refer to pictures from before the age of cinema – painted, written, or narrative images, images embedded within the thought process. By straying from the path we may discover something of this prehistory.

Immediately after the command had been given to leave the factory back in 1895, the workers streamed out. Even if they sometimes got in each other's way – one young woman is seen to tug at another's skirt before they part in opposite directions, knowing that the other will not dare to retaliate under the stern eye of the camera – the overall movement remains swift and nobody is left behind. That this is the case is perhaps because the primary aim was to represent motion, maybe signposts were already being set. Only later, once it had been learned how filmic images grasp for ideas and are themselves seized by them, are we able to see in hindsight that the resolution of the workers' motion represents something, that the visible movement of people is standing in for the absent and invisible movement of goods, money, and ideas circulating in industry.

The basis for the chief stylistics of cinema was given in the first film sequence. Signs and symbols are not brought into the world, but taken from reality. It is as though the world itself wanted to tell us something.

der Pforte in einem der ersten Texte der Literaturgeschichte vorkommt, in der Odyssee. Der geblendete Zyklop betastet am Ausgang der Höhle die herauskommenden Herdentiere, an deren Bäuche sich Odysseus und seine Leute gehängt haben. Das Verlassen der Fabrik ist kein literarisches Motiv, keines, das aus einer vergegenwärtigten Literatur in das Kino übernommen wurde. Andererseits ist kein Filmbild denkbar, das nicht auf Bilder vor dem Kino Bezug nehme – auf gemalte, geschriebene, erzählte, auf Bilder, die im Denken vorgeprägt sind. Auf Irrfahrten kann etwas von dieser Vorgeschichte erkundet werden.

Gleich nachdem 1895 das Kommando zum Verlassen der Fabrik erteilt worden war, strömten die Arbeiterinnen und Arbeiter los, und wenn sie einander auch manchmal in den Weg traten – eine junge Frau zupft eine andere am Rock, bevor sie in entgegengesetzte Richtungen auseinander gehen; sie weiß, daß sich die andere nicht trauen wird zurückzuzupfen unter dem gestrengen Auge der Kamera –, so ist die Gesamtbewegung doch zügig, und niemand bleibt zurück. Dies vielleicht, weil es vor allem galt, Bewegung darzustellen – vielleicht wurden da schon Zeichen gesetzt: Nachträglich, nachdem wir gelernt haben, wie Filmbilder nach Ideen greifen und von diesen ergriffen werden, nachträglich sehen wir, daß die Entschiedenheit der Bewegung der Arbeiterinnen und Arbeiter repräsentativ ist, daß die sichtbare Menschenbewegung stellvertretend steht für die abwesenden und unsichtbaren Bewegungen der Güter, Gelder und Ideen, die in der Industrie zirkulieren.

Schon in der ersten Bilderfolge wird die Hauptstilistik des Films begründet. Zeichen werden nicht in die Welt gesetzt, sondern im Wirklichen aufgegriffen. Als teile die Welt aus sich heraus etwas mit.

## Substandard

In 1989, when the Ceaușescus were nearing their end, there were hardly any automobiles to be seen on the streets of Bucharest other than Dacias. This was a copy of a Renault produced under license in Romania with a rear end like a duck's tail, production of which had stopped in France twenty years earlier. Only a few people with foreign currency incomes owned imported automobiles: actors and soccer stars – and the Ceaușescus' daughter Zoë, who drove a Renault 21.

The two-inch VTR technology which had gone out of use in the countries of Western Europe ten to fifteen years before was still there in the television studios. Romania's first betacam was to be found in the film department of the Central Committee and had been acquired to be focused on the Ceaușescus: on their receptions and his speeches. The advantage of beta technology lies in the compactness of camera and recorder and in the resulting mobility. The Ceaușescus only did things which had been established down to the last detail in protocol, and if anything deviated from it, it was not to be shown. Did the regime acquire a mobile camera because it suspected the future would bring unforeseeable changes? We have included shots from this protocol camera in our film: the scene on the morning of December 22, 1989, as the crowd was thronging in front of and into the Central Committee building while books and pictures were flying out of the windows and from the balcony, was recorded by this very beta camera.<sup>1</sup> It had been positioned on the third floor of the side wing in order to record the organized captive audience in its entirety.

Now a little sociological imagination is required. Imagine a man sent to film school in Moscow during the Stalin era. There he was shown Soviet avant-garde films, and he learned that juxtaposing a close-up from below and a long shot from a high angle lends extreme dynamism to an event. Later, when he was visual director for the Romanian newsreel responsible for appearances by the Ceaușescus, he assigned one camera to a raised position on the third floor. If at this point he could still remember why, the reason was forgotten with constant repetition over the next twenty years. (The Unity Party's drama-

# Substandard

1989, als es mit den Ceauşescus zu Ende ging, gab es auf den Straßen von Bukarest kaum ein anderes Auto zu sehen als den Dacia. Das ist ein in Rumänien in Lizenz nachgebauter Renault mit einem Heck wie ein Entensterz, dessen Produktion man in Frankreich zwanzig Jahre zuvor eingestellt hatte. Nur wenige Leute mit Deviseneinkommen besaßen Importautos: Schauspieler und Fußballspieler, und die Tochter der Ceauşescus, Zoë, fuhr einen Renault 21.

In den Fernsehstudios gab es noch die 2-Zoll-Maz-Technik, die man in den Ländern des europäischen Westens zehn bis fünfzehn Jahre zuvor aufgegeben hatte. Rumäniens erste Beta-Kamera befand sich in der Filmstelle des Zentralkomitees und war angeschafft, um auf die Ceauşescus gerichtet zu werden: auf seine Reden und beider Empfänge. Der Vorzug der Beta-Technik liegt in der geringen Größe von Kamera und Recorder und der daraus folgenden Beweglichkeit. Die Ceauşescus taten stets nur Dinge, die man im Protokoll bis ins kleinste festgelegt hatte, und wenn davon abgewichen wurde, so sollte das nicht erscheinen. Hat das Regime eine bewegliche Kamera angeschafft, weil es künftige Bewegung und das Unvorhersehbare vorausahnte? Wir haben Bilder aus dieser Protokoll-Kamera in unserem Film<sup>1</sup>: Als am Vormittag des 22. Dezember 1989 die Volksmenge vor und in das ZK drängte und Bücher und Bilder aus den Fenstern und vom Balkon flogen, ist das auf eben dieser Beta-Kamera mitgeschnitten worden. Sie war im dritten Stock des Seitenflügels positioniert, um von dort die Totale der organisierten Zuschauerschaft aufzunehmen.

Nun ist etwas soziologische Phantasie gefordert, um sich den Mann vorzustellen, der noch zu Zeiten Stalins nach Moskau an die Filmschule entsandt wird. Ihm werden dort Filme der Sowjetavantgarde gezeigt, und er lernt, daß der Umschnitt von einer nahen Untersicht zu einer totalen Aufsicht ein Ereignis auf das höchste dynamisiert. Als ihm später bei der rumänischen Wochenschau die Bildregie für die Ceauşescu-Auftritte obliegt, weist er einer



turgical problem was to assemble great multitudes in a militant mood while not showing an opponent, whose very presence would have testified to the regime's weakness.)

In addition, the concept of "moral depreciation" is valid here. Innovations devalue things long before they fail technically. Today any cameraman would feel belittled if one gave him a camera used by Josef von Sternberg to make movies, as would any politician if one pointed a camera at him used to photograph Marlene Dietrich. In 1970, French cinema could show Anni Girardot happily getting into a Renault with a duck's tail – twenty years later this car had become as unbearably obsolete as an old-fashioned tube-camera.

The concept of "moral depreciation" comes from Marx and was taken up again in 1968. The year 1968 was special in Romania because Ceaușescu did not participate in the invasion of Czechoslovakia by the states of the Warsaw Pact. This gave him room to maneuver. One has to remember that when Paris took to the streets in May 1968, Charles de Gaulle was visiting Ceaușescu.

The worker in the last scene of the film says of Zoë Ceaușescu, the woman who drove the Renault 21, that she had ninety-seven thousand dollars in her account while he and people like him could never enjoy themselves – the lights went out at six o'clock. He says this in a factory and not in a business district, where our television has long given a say to people with less than ninety-seven thousand dollars in the bank. So that the politics doesn't take away our time for the pictures, I will sum up: 1968 saw the acceptance of the idea that what is truly important is not the production of goods, but rather the production of consumers of goods. Anyone capable of craving goods or services can have his say. The worker at the end of our film does not covet goods enough to still have a voice in the future.

Romania was also behind the times when it came to non-professional camera equipment. The relatively few VHS cameras attracted users who regarded shooting pictures as a craft and not as a function of the camera's program. Many whose material we quote in the film learned from textbooks or in courses that a foreground gives depth to a frame or that you have to make intermediate cuts because a process filmed in a long, continuous take can hardly be shortened otherwise. The man on his balcony who captured the moment when army soldiers fired over the heads of the Securitate, thus siding with the revolution,

Kamera den erhöhten Standpunkt im dritten Stock zu – wenn er zu diesem Zeitpunkt noch weiß, weshalb, so wird er die Begründung bei ständiger Wiederholung während der nächsten zwanzig Jahre vergessen. (Das dramaturgische Problem der Einheitspartei: Große Massen sollen kämpferisch zusammenkommen – zugleich darf es keinen Gegner geben, da seine Vorhandenheit von der Schwäche des Regimes zeugt.)

Außerdem gilt hier der Begriff vom „moralischen Verschleiß“: Die Dinge werden durch Neuerungen entwertet schon lange, bevor sie technisch versagen. Jeder Kameramann heute fühlt sich herabgesetzt, wenn man ihm eine Kamera gibt, mit der Josef von Sternberg Bilder machte; und jeder Politiker fühlt sich herabgesetzt, wenn man eine Kamera auf ihn richtet, die bereits Marlene Dietrich aufnahm. 1970 konnte das französische Kino zeigen, wie Anni Girardot vergnügt in einen Renault mit Entensterz einstieg – zwanzig Jahre später war dieser Wagen so unerträglich veraltet wie eine Röhrenkamera.

Der Begriff vom „moralischen Verschleiß“ ist ein Wort von Marx, 1968 wieder aufgenommen. In Rumänien gab es ein besonderes '68, weil Nicolae Ceauşescu sich nicht am Einmarsch der Warschauer Pakt-Staaten gegen die damalige CSSR beteiligte. Das verschaffte ihm Spielraum. Man muß sich daran erinnern, daß Charles De Gaulle 1968 bei Ceauşescu war, als Paris im Mai auf die Straße ging.

Von Zoë Ceauşescu, der Frau, die den Renault 21 fuhr, sagt der Arbeiter in der letzten Szene des Films, sie habe 97.000 Dollar auf dem Konto gehabt, während er und seinesgleichen sich nie hätten amüsieren können – um sechs Uhr wären die Lichter ausgegangen. Er sagt das in einer Fabrik und nicht in einem Geschäftsviertel, in dem bei uns das Fernsehen seit langem die Leute zu Wort kommen läßt, die keine 97.000 Dollar auf dem Konto haben. Damit über der Politik nicht wieder die Zeit für die Bilder vergeht, sage ich es verkürzt: 1968 setzte sich durch, daß es nicht mehr auf die Güterproduktion ankomme, sondern auf die Produktion der Güterverbraucher. Jedem, der eine Ware oder Dienstleistung begehren kann, wird das Wort erteilt. Der Arbeiter am Ende unseres Films ist nicht güterbegehrlich genug, um künftig noch zu Wort zu kommen.

gave his tape to a student archive without bothering about its utilization. Many others, however, have tried to use recordings of the revolution to promote their media professions. It is hard to avoid the thought that the cameramen of the revolution wanted to use their work to apply for jobs in post-revolutionary television. With the future political elite in front of the camera and the future television elite behind the camera, we observe the attempt of both these groups to rid themselves of their amateur status.

But why were video recorders privately available at all in a state whose police registered typewriters and kept proofs of the typeface? The obvious answer is the correct one: the police were fixated on the written word. The workers' movement had been organized through writing – a memory which persisted in the security services. It was also true that up to that time, no resistance movement had been organized on the basis of video communication. Videotapes evidently don't attract authors capable of making imaginative use of them. While a piece of paper can be used to design a different life and the method of obtaining it, a videotape serves rather to record and to represent that which has happened. In the Romanian revolution, video cameras did not even have this documentary function. The news that the security forces had shot at children in Timisoara, that there had been mass protests, and that the army had withdrawn only reached Bucharest via foreign broadcasts (in words transmitted by radio), through telephone calls, from travelers, various rumor channels, but not through videotapes.

At this point I should like to discuss the long shot at the beginning of our film: a man holds the camera from the window; because his lens does not allow him to get close enough to the body of the protest march, two-thirds of the picture is taken up by two six-story residential buildings and a flat garage block. So trivial a picture is endurable only for a man who lives in the place and is accustomed to look out of the window to reassure himself of his specific existence. One should thank the cameraman for having persevered with this view, a vision which hits the target precisely because it misses.

The man behind the camera does not shoot the picture in the hope of being able to distribute it and thereby also the idea of the revolution. Perhaps he has a couple of friends in mind to whom he could show it to, thus preserving the factual character of the event. Were the

Im Rückstand war Rumänien auch, was die Ausstattung mit nicht-professionellen Kameras anging. Die relativ wenigen VHS-Kameras zogen Benutzer an, die die Bildaufnahme für ein Handwerk hielten und nicht als Funktion des Aufnahmeprogramms auffaßten. Viele, deren Material wir im Film zitieren, haben aus Lehrbüchern oder in Kursen gelernt, daß ein Vordergrund dem Bild Tiefe gibt oder daß man Zwischenschnitte machen muß, weil ein durchgehend gefilmter Vorgang sonst kaum zu kürzen ist. Der Mann, der von seinem Balkon aus den Augenblick erhaschte, in dem die Armee-Soldaten über die Köpfe der Securitate hinwegfeuerten und sich also auf die Seite der Revolution stellten – er gab sein Band einem Studentenarchiv und hat sich um die Verwertung nicht geschert. Viele andere aber haben versucht, mit den Aufnahmen von der Revolution im Medienberuf voranzukommen. Es drängt sich auf zu denken, daß die Kameraleute der Revolution sich mit ihrer Arbeit für das nachrevolutionäre Fernsehen bewerben wollten. Vor der Kamera: die zukünftige Politikerschicht – hinter der Kamera: die zukünftige Fernsehschicht; und wir sehen dem Versuch dieser beiden Parteien zu, den Amateurstatus loszuwerden.

Warum aber gab es in einem Staat, in dem die Polizei Schreibmaschinen registrierte und von diesen Schriftproben einbehielt, überhaupt Videorecorder zur privaten Verfügung? Die naheliegende Antwort ist richtig: Die Polizei war auf die Schrift fixiert, es war Schrift gewesen, die die Arbeiterbewegung organisierte – eine Erinnerung, die in den Sicherheitsdiensten undeutlich fortlebte. Ebenso gilt, daß es bisher keine Widerstandsbewegung gab, die auf der Grundlage einer Video-Kommunikation organisiert wurde. Offensichtlich ziehen Videobänder keine Autoren an, die von ihnen einen imaginativen Gebrauch machen können. Ein Stück Papier kann dazu dienen, ein anderes Leben zu entwerfen, und auch, wie man zu diesem kommt – ein Videoband dient eher dazu, aufzuzeichnen und wiederzugeben, was geschehen ist. Nicht einmal diese dokumentierende Funktion haben Videokameras in der rumänischen Revolution gehabt. Daß die Sicherheitskräfte in Timisoara auf Kinder schossen, daß es zu Massendemonstrationen kam und daß die Armee sich zurückzog – diese Nachricht erreichte Bukarest über Auslandsender (in Worten aus dem Radio), durch Telefonate, Reisende, vielfache Gerüchteübertragungskanäle, aber nicht über Videobänder.



demonstrations to be suppressed and the Ceaușescu regime to emerge victorious, it would be difficult to hold on to the memory of the uprising. With his picture, the man behind the camera proves that he did not just look away. In addition, his film looks forward to times in which one can show such pictures; it serves to summon up the dawn of such an era.

The revolution, an unforeseen and unusual event, comes into the camera's field of vision. Behind the pictures of the revolution another image shines through, that of a foreseeable and everyday world, a world the camera equipment was designed to record. A protest march passes in front of a camera which had been produced and sold to record family celebrations or vacation trips, and it is in front of just such a camera that the trial of the Ceaușescus is held. A member of the military was given the task of starting and pointing the camera; this trail cameraman outranked the court stenographer.

A few charges against this film:

1. Because the trial is lit and shot using amateur equipment, the pictures are not suited to attest the legality of the action. The VHS images

Ich will hier auf die lange Einstellung zu Beginn unseres Films eingehen: Ein Mann hält die Kamera aus dem Fenster – weil er mit dem Objektiv trotz der langen Brennweite dem Demonstrationszug nicht mehr nahe genug kommt, werden zwei Drittel des Bildes von zwei über Eck stehenden, sechsstöckigen Wohnbauten und einem Garagenflachbau eingenommen. Ein Bild von solcher Trivialität kann nur von einem Menschen ausgehalten werden, der an diesem Ort lebt und oft aus dem Fenster schaut, um sich seines besonderen Seins zu versichern. Es ist dem Kameramann zu danken, daß er über mehrere Minuten dieses Bild aushält, ein Bild, das trifft, gerade weil es verfehlt.

Der Mann an der Kamera nimmt das Bild nicht deswegen auf, weil er hofft, es verbreiten zu können – und damit die Idee des Aufstands. Vielleicht hat er ein paar Freunde im Sinn, denen er es zeigen könnte, womit das Ereignis an Tatsächlichkeit behielte. Wenn es dazu kommt, daß die Demonstrationen niedergeschlagen werden, daß das Ceauşescu-Regime siegreich bleibt, wird es schwer sein, die Erinnerung an den Aufstand festzuhalten. Mit seinem Bild beweist der Mann an der Kamera, daß er nicht weggeschaut hat. Sein Bild rechnet außerdem auf eine Zeit, in der man solche Bilder zur Vorführung bringen kann, es soll die Herankunft einer solchen Zeit beschwören.

Das unvorhergesehene und außergewöhnliche Ereignis, die Revolution, kommt in das Blickfeld der Kamera. Unter dem Bild der Revolution scheint ein Nachbild der vorhersehbaren und gewöhnlichen Welt auf, auf dessen Aufnahme die Kamera-Apparatur eingestellt ist. An einer Kamera, die produziert und verkauft wurde, um Familienfeste oder Urlaubsreisen aufzuzeichnen, kommt ein Demonstrationszug vorbei, und vor einer solchen Kamera wird auch der Prozeß gegen die Ceauşescus aufgeführt. Eine Militärperson erhält den Auftrag, die Kamera einzuschalten und zu richten, und dieser Prozeßfilmer hat einen höheren Rang inne als der Gerichtsschreiber.

Hier ein paar Anklagepunkte gegen diese Filmaufnahme:

1. Weil der Prozeß mit Amateurgeräten beleuchtet und gefilmt ist, taugen die Bilder nicht dazu, die Legalität des Aktes zu be-



of the trial, blurred and frayed as they are from repeated copying, would be more in keeping with a terrorist action. To use an amateur camera is to debase the defendants – no different from the prosecutor and attorney who swear at the Ceaușescus roughly.

2. When it is a matter of life and death, at least two cameras ought to be used. When it is a matter of life and death, one cannot foresee which moments will prove important and which embarrassing. Imperceptible (“soft”) edits will be unavoidable – and with footage from only one camera, they will give the impression of having been faked.

3. By filing trial and execution, the makers of the revolution are admitting that people will not take them at their *word*. (In the United States executions are filmed for entertainment, but not to prove that they actually took place.) The Romanian military wanted to prove: “We gave them something like a trial” and “In the end they really were dead.” The first time the trial pictures were broadcast on television, the night after the executions, they were shown without original sound and accompanied by a commentary which included long pauses. In our

The Ceaușescus’ trial.

zeugen. Die Prozeßbilder auf VHS, verwackelt und vom vielfachen Kopieren ausgefranst, passen besser zu einer terroristischen Aktion. Eine Amateurkamera setzt die Angeklagten herab – nicht anders als die Ankläger und Verteidiger, die die Ceauşescus grob beschimpfen.

2. Wenn es um Leben und Tod geht, müssen wenigstens zwei Kameras zum Einsatz kommen. Geht es um Leben und Tod, so ist nicht vorherzusehen, welche Augenblicke wichtig sind und welche peinlich. Unmerkliche ('weiche') Kürzungen werden unvermeidlich sein – und werden sie an Material vorgenommen, das aus nur einer Kamera kommt, werden sie wie Fälschungen erscheinen.

3. Die Revolutionsmacher, indem sie Prozeß und Hinrichtung filmen, räumen damit ein, daß man ihnen nicht aufs *Wort* glauben wird. (In den USA wird eine Hinrichtung zu Unterhaltungszwecken gefilmt, aber nicht zum Beweis, daß sie tatsächlich stattfand.) Die rumänischen Militärs wollen beweisen: „Wir machten ihnen so etwas wie einen Prozeß“ und: „Am Ende waren sie wirklich tot“. Als die Prozeßbilder in der Nacht nach der Hinrichtung zum ersten Mal im Fernsehen gezeigt wurden, geschah das ohne Originalton und mit einem Begleitkommentar, der lange Pausen setzte. In der Montage unseres Films kann dieser Pausenstille eine dramatische Bedeutung zukommen, etwa wenn der Sprecher sagt: „Das Urteil war rechtskräftig und wurde durch Erschießung vollstreckt“, und man die Ceauşescus, von Schultischen eingepfercht, noch lange dasitzen sieht. Viele Zuschauer der Erstsending 1989 waren mit dieser kunstvollen Auslassung nicht zufrieden und verlangten, die Bilder der Leichen zu sehen, die schließlich am nächsten Morgen auf den Bildschirm kamen.

4. „[...] das Leben muß sein Murmeln einstellen, damit die juristische Zeremonie ihren Lauf nehmen kann. Dabei gilt für die Justiz das gleiche wie für Religion, Theater oder Unterricht: Sie kann überall ausgeübt werden (ein Tisch genügt), doch nur unter der Bedingung, daß Verhandlungszeit und -raum von privater Zeit und privatem Raum getrennt bleiben.“<sup>2</sup> Jede Anwesenheit einer Kamera setzt das Gericht herab.



film's montage these pauses can acquire a quite dramatic meaning; when, for instance, the commentator says, "The sentence was final and carried out by firing squad," and you see the Ceaușescus, penned in by school desks, remaining seated for a long time. After the first broadcast back in 1989, many viewers were not content with this sophisticated omission and demanded to see pictures of the bodies; these were shown the next morning.

4. "[...] life's babbling must cease so that the legal ceremony can take its course. In this the same holds true for justice as for religion, theater, or lessons. It can be performed anywhere (a table will suffice), but only on the condition that procedural time and space be kept separate from private time and space."<sup>2</sup> The presence of a camera will always belittle a court.

The images of the trial and execution are probably the worst filmed of the entire revolution. The criticism is not aimed at any particular camera movement or a particular framing, but rather at the film's basic organization. When working for electronic representational media today, the essential thing is to order suitable apparatus; the personnel who utilize it will follow. Just as in the production of material goods, the equipment used for work will determine its performance.

In the near future, it will not be possible to manufacture automobiles or television sets without the involvement of at least some human labor. Similarly, fully automatic recording of sounds and images will not be possible in the near future either, at least not outside the studio. A person qualified to be a journalist, a salesman, or a meter reader will transport a device to a location without having to know more than how to turn it on or off. The apparatus will use sensors to create an "optical outline" and transmit the data to headquarters where they will be computed to form views from above and from below, close-ups and long shots, pans and tracking shots, low-contrast and high-contrast pictures. Processes of calculation will replace the camera-technician. Algorithms will determine the style, the handwriting, the thoughts, the spirit. What about spirit?

Our film shows the Ceaușescus hurrying over the roof of the Central Committee building in the company of a member of the armed forces and getting into a helicopter. This recording is by an amateur who went into commerce after the revolution (and gave his material to a

Die Bilder vom Prozeß und der Hinrichtung sind wahrscheinlich die schlechtesten Aufnahmen der ganzen Revolution. Die Kritik richtet sich dabei nicht auf einzelne Schwenks oder auf eine bestimmte Kadrage, vielmehr auf die grundsätzliche Organisation der Filmaufnahme. Arbeitet man heute für den elektronischen Darbietungsbetrieb, so kommt es vor allem darauf an, die der Situation angemessenen Geräte zu bestellen; das Bedienungspersonal wird folgen. Wie bei der Produktion materieller Güter schreibt die Einrichtung der Arbeit ihre Ausführung fest.

Bei der Herstellung von Autos oder Fernsehgeräten wird man in nächster Zukunft nicht ganz auf menschliche Arbeit verzichten können. Ebenso wird es so bald, zumindest außerhalb der Studios, keine vollautomatische Bild- und Tonaufzeichnung geben. Eine Person mit der Eignung zum Journalisten, Handelsvertreter oder Zählerableser wird ein Gerät zum Schauplatz bringen, von dem sie nur wissen muß, wie man es an- und abschaltet. Der Apparat wird sensorisch einen ‚optischen Grundriß‘ aufnehmen und einer Zentrale die Daten übermitteln, in der sie in Auf- und Untersichten, Close-Ups und Totalen, Schwenks und Fahrten, kontrastarme oder kontrastreiche Bilder umgerechnet werden. Kalkulative Prozesse werden den Kamera-Handwerker ersetzen. Algorithmen werden den Stil einschreiben, oder die Handschrift, das Design, den Geist. Wie ist das mit dem Geist?

Unser Film zeigt, wie die Ceauşescus in Begleitung einer Militärperson über das Dach des ZK hasten und den Hubschrauber besteigen. Diese Aufnahme stammt von einem Amateur, der nach der Revolution Kaufmann wurde (und sein Material einem Studentenarchiv übergab und sich nicht weiter darum kümmerte). Weil er mit der Kamera auf dem Platz vor dem ZK stand, geriet der Hubschrauber bald aus seinem Blickfeld. An dieser Stelle schneiden wir um auf eine Aufnahme, die ein Mann, der höchstwahrscheinlich für die Securitate arbeitete, vom Balkon eines Hotelzimmers aus machte. Die vorige Einstellung fortsetzend, folgt diese Kamera dem fliegenden Hubschrauber und überschwenkt dabei Dächer, die voller Zuschauer sind. Entstand die erste Einstellung aus dem Geist der Freiheit und die zweite aus dem der Polizeistaatlichkeit? (Alfred Döblin zitierte viel aus Polizeiprotokollen, Thomas Mann aus Wissenschaftstexten.) Oder hat der Geheimpolizist während der

student archive and didn't concern himself with it any further). Because he stood with his camera on the square in front of the Central Committee, the helicopter soon leaves his field of vision. We then cut to a recording made from the balcony of a hotel room by a man probably working for the Securitate. In continuation from the previous shot, this camera follows the flying helicopter panning over roofs crowded with spectators. Did the first recording result from a spirit of liberty and the second from the spirit of a police state? (Alfred Döblin quoted a lot from police transcripts, Thomas Mann from scientific texts.) Or did the secret policeman change sides while filming – enabling him too to go into commerce after the revolution? Even if one is just filming the flight of a helicopter, the point of view of the recording subject and the movement of the object recorded do not decide everything. Similarly in written language, the rules of syntax and propositional calculus do not determine an expression completely. It seems to be more difficult to impart pictures with spirit than words; and it seems more difficult to read that with which the pictures were imbued. Furthermore, pictures cannot describe everyone.

The uprising in Bucharest started during a speech by Ceaușescu broadcast live on television, in the course of which he began to feel disturbed, whereupon the broadcast was interrupted. The next day, television started revolutionary broadcasts and from then on Studio 4 competed with the Central Committee balcony for the position of center of the revolution.

The regime's fall was sealed by the broadcast of the trial and execution. These events were first depicted without original sound or pictures of the dead bodies; then without the original sound, but with pictures of the dead bodies; then with a (shortened) original soundtrack, but without pictures of the prosecutors, defendants, or judges; and finally in complete form with sound and pictures, including a shot of those just executed lasting several minutes. The pictures of these events led to many months of conflict, as once words gave rise to religious wars. So we drove to Bucharest to collect material addressing the question whether the cameras had "reproduced" images of the revolution or "produced" them – (in Vilém Flusser's terms, whether the imagination was "old" or "new"). We had envisaged a discussion, but soon came to realize that the material required a filmic narrative. A narrative which by its fractured nature included the discussion.

Aufnahme die Seite gewechselt – und konnte folglich nach der Revolution ebenfalls Kaufmann werden? Selbst wenn man nur den Flug eines Hubschraubers filmt, entscheiden der Standpunkt des aufnehmenden Subjekts und die Bewegung des aufzunehmenden Objekts nicht alles. Ähnlich wie beim Umgang mit der Wortsprache die Regeln der Syntax und der Aussagenlogik nicht gänzlich den Ausdruck entscheiden. Es scheint schwerer zu sein, den Bildern einen Geist einzugeben als den Worten; und es scheint schwerer, den Bildern abzulesen, was in sie einging. Auch erfaßt das Bild nicht jeden.

Der Aufstand in Bukarest begann mit einer live übertragenen Rede von Ceauşescu, bei der er sich gestört fühlte und die er abbrach, woraufhin auch die TV-Übertragung unterbrochen wurde. Am nächsten Tag ging das Fernsehen auf revolutionäre Sendung, und von da an konkurrierte das Studio 4 mit dem Balkon des Zentralkomitees darum, der zentrale Ort der Revolution zu sein.

Der Sturz des Regimes wurde mit der Ausstrahlung der Bilder von Prozeß und Hinrichtung besiegelt. Diese Ereignisse wurden zunächst wiedergegeben ohne den originalen Ton und ohne die Bilder der Toten, dann ohne den originalen Ton und mit den Bildern der Toten, dann mit (gekürztem) originalen Ton, aber ohne die Bilder der Ankläger, Verteidiger, Richter und Beisitzer, und schließlich vollständig in Bild und Ton, einschließlich einer minutenlangen Ansicht der gerade Erschossenen. Um die Bilder dieser Ereignisse gab es über Monate einen Kampf wie einst in Religionskriegen um Worte. Wir fuhren also nach Bukarest, um zu der Frage Material beizubringen, ob, im Wortgebrauch Vilém Flussers, die Kameras die Revolution „abgebildet“ oder „eingebildet“ hätten. Wir stellten uns eine Erörterung vor, aber wir merkten bald, daß die Materialien zu einer filmischen Erzählung drängten. Zu einer Erzählung allerdings, deren Bruchstellen die Erörterung einschließen.

In den Archiven fand sich nicht nur der erste Revolutionsaufruf von Mircea Dinescu im Studio 4: „Schauen wir stumm zu Gott auf, aber zuvor rufen wir die ganze Armee auf“, sondern auch die vorausgegangene Generalprobe. Der Schauspieler Caramitru will den Dichter Dinescu inszenieren, er schlägt diesem deshalb vor, in sein Notizbuch zu schauen: „Mircea, ich stelle dich vor, zeig, daß du arbeitest.“ So wird verständlich, warum später der Schauspieler vom



The archives not only contained Mircea Dinescu's first call for revolution in Studio 4, "Let us look up silently to God, but before that we call on the entire army," but also the preceding dress rehearsal. The actor Caramitru wants to stage-manage the poet Dinescu; he therefore suggests to him to look at his notebook, "Mircea, I will introduce you, show that you are working." From this we can understand why later on the actor says of the poet, "Before you is our hero, Mircea Dinescu, the poet. Look, he is working." And addressed to Dinescu, "Tell us what you are doing." In the meanwhile Dinescu has put his book down and picked it up again several times, and in doing so has forgotten that he is supposed to be working – he just starts speaking. In doing this he ruins the transition which is conventional in television thus failing to stick to the code which governs the representation of truth today. This demands that speech be derived from the action – politics from a telephone conversation, philosophy from driving a car (a Dacia perhaps). The continuity director in Studio 4 said, "When we go on air twenty-three million people will be watching" – and we did in fact discover some footage

December 22, 1989, about 4 p.m.: State television's Studio 4 announces the victory of the revolution. Mircea Dinescu is in the center.

Dichter sagt: „Vor Euch steht unser Held, Mircea Dinescu, der Dichter. Seht, er arbeitet.“ Und zu Dinescu: „Sag, was Du gerade tust.“ Dieser hat inzwischen das Buch einige Male niedergelegt und wieder aufgenommen und dabei längst vergessen, daß er Arbeit darstellen soll, und er fängt einfach an zu sprechen. Er verpatzt damit die fernsehübliche Überleitung und verfehlt so den heute gültigen Code der Wahrhaftigkeitsdarstellung. Der verlangt, daß sich das Sprechen aus dem Handeln herleite, die Politik aus dem Telefongespräch, die Philosophie aus dem Autofahren (im Dacia möglicherweise). Der Ablaufregisseur in Studio 4 hat gesagt: „Wenn wir auf Sendung gehen, sehen euch 23 Millionen Menschen zu“ – und tatsächlich bot sich uns eine Szene an, diesen Gedanken ins Bild zu setzen: Ein Wohnzimmer im Neubaublock, eine Familie mit vier Kindern und Großmutter sitzt vor dem Fernseher und verfolgt die ersten revolutionären Sendungen aus dem Studio 4 am 22. Dezember 1989, der Vater zeichnet auf VHS auf, die Mutter kommentiert: „Die wissen schon, wer mit wem“ und: „Da blickt keiner durch“. Der Kameramann dieser Bilder verließ nun die Wohnung und begab sich in die Innenstadt, wo er auf einem Lautsprecherwagen vor dem ZK Platz fand und die Rede vom Balkon dokumentierte – davon haben wir später wieder zitiert. Die filmische Reise aber von dem Neubaublock zurück in die Innenstadt konnten wir in einem anderen Fahrzeug zurücklegen – einem Dacia. Wie von der Nouvelle Vague inspiriert, filmt die Kamera starr aus dem Auto auf die Straße, die Insassen sind zu hören, aus dem Radio kommt Chansonmusik.

- Die Soldaten sind nicht zu sehen.
- Die mußten in die Kaserne. Demobilisiert.
- Und wir hatten Angst vor einem Idioten.
- Es mußten doch noch Menschen sterben, um ihn loszuwerden.
- Schau mal, die Alte!
- Das ist es, wir haben's!
- Jetzt laß dir ein Gebiß machen ... hattest ja kein Geld früher.
- Mach das Radio leiser.

22. Dezember 1989, gegen 14.00 h: Aus dem Studio 4 des Staatlichen Fernsehens wird der Sieg der Revolution verkündet. In der Mitte Mircea Dinescu

to illustrate this thought. In a lounge in a modern apartment block, we see a family with four children and a grandmother in front of the television set watching the first revolutionary programs from Studio 4 on December 22, 1989. The father is recording on VHS, and the mother makes comments, "They know who's with whom," and "Nobody can understand." The cameraman then left the apartment and went to the city center, where he found a space on a loudspeaker van in front of the Central Committee building and recorded the speech made from the balcony. We quote this later on in the film. Yet, for our filmic journey from the apartment block to the city center we could choose a different vehicle to use – a Dacia. As though inspired by the *nouvelle vague*, the camera stares out from the automobile at the street, we can hear the occupants and chansons from the radio.

- The soldiers are nowhere to be seen.
- They had to go back to the barracks. Demobilized.
- And we were afraid of an idiot.
- People had to die after all in order to get rid of him.
- Look at the old woman!
- That's it, we've got it!
- Have some dentures made ... you didn't have the money before.
- Turn the radio down.

A filmic narrative requires above all else that people and places reappear in different guise yet remain recognizable. In order to sustain the development of the action, montage above all has to confirm continuity of the events. Because our filmic narrative is composed from found footage and because there was no central direction of the persons in front of or behind the camera, it seems as though we are seeing history itself creating its own shape.

A scene from Bucharest, shortly before the revolution:

*Father* This year one communist regime after another has fallen,

December 22, 1989, about 4 p.m.: A camera documents the journey to the city center, to the square in front of the Central Committee building. On the streets are thousands with the same goal. The conversations of the car passengers, whose faces remain unseen.



Eine filmische Erzählung verlangt vor allem, daß die Personen und Schauplätze wiedererkennbar dieselben sind, aber verändert erscheinen. Zur Behauptung einer Entwicklung des Geschehens muß die Montage vor allem die Kontinuität der Ereignisse bestätigen. Weil unsere

Filmerzählung aus vorgefundenem Material zusammengesetzt ist, weil keine zentrale Regie den Personen vor oder hinter der Kamera Anweisungen gab, wirkt es, als sei es die Geschichte selbst, die sich hier ausgestalte.

Eine Szene aus Bukarest, kurz vor der Revolution:

*Vater* In diesem Jahr ist ein kommunistisches Regime nach dem anderen verfallen, manchmal innerhalb von Stunden. All diese konnten sich offensichtlich nur so lange halten, wie die Sowjetunion ihre Interessensphäre behaupten konnte, das Gebiet, das ihr in Yalta zugesprochen wurde.

*Mutter* Gerade das Ceauşescu-Regime, das doch seit 1968 behauptet, von der Sowjetunion unabhängig zu sein, hat sich am längsten halten können.

*Tochter* Auch hier werden Armee, Miliz und Securitate, wenn erst ein Riß in das Machtgefüge gekommen ist, versuchen, die Seite zu wechseln. Gerade weil Ceauşescu sich von der Sowjetunion distanziert hat, hat er noch nicht verstanden, daß Moskau nichts mehr an seiner Fortexistenz liegt.

*Großvater* Hurra, eine richtige Revolution! Eine wie 68 in Frankreich, als de Gaulle hier war. Ich hab mal einen Film mit Anni Girardot gesehen, da fuhr sie einen Dacia.

*Tochter* Nein, das war ein Renault!

22. Dezember 1989, gegen 16.00 h: Eine Kamera dokumentiert die Fahrt in die Innenstadt, zum Platz vor dem Zentralkomitee. Auf der Straße Tausende mit gleichem Ziel, dazu die Gespräche der Autoinsassen, deren Gesichter nicht erscheinen



sometimes within hours. They could obviously last only as long as the Soviet Union could protect its sphere of interest, the area it was granted in Yalta.

*Mother* Precisely the Ceaușescu regime, which has claimed since 1968 that it was independent of the Soviet Union, was able to hold out the longest.

*Daughter* When they see the rift which has opened up in the power structure, the army, militia, and Securitate will all try to change sides. Precisely because he had distanced himself from the Soviet Union, Ceaușescu failed to understand that Moscow was not interested in his survival.

*Grandfather* Bravo, a genuine revolution! One like '68 in France, when de Gaulle was here. I saw a film with Anni Girardot once, she was driving a Dacia.

*Daughter* No, it was a Renault!

*Grandmother* You can have some dentures made soon, you didn't have the money till now.

*Son* The fall of all these regimes this year was completely undramatic. The celebrations in Paris for the anniversary of the revolution were more spectacular than all the real revolutions.

*The youngest daughter* Things will be different here in Romania.

Although this scene was written to illustrate that there are some ideas which play a part in people's actions yet hardly ever find expression in scenic dialogue – the child proved right.

## Notes

1 References are to the film VIDEOGRAMS OF A REVOLUTION by Harun Farocki and Andrei Ujica, FRG 1992, 16mm, color.

2 Alain Finkielkraut, *Die vergebliche Erinnerung – Vom Verbrechen gegen die Menschheit* (Berlin 1989).

*Großmutter* Bald kannst Du dir ja ein Gebiß machen lassen, hattest ja kein Geld bisher.

*Sohn* Der Sturz all dieser Regimes in diesem Jahr war gänzlich undramatisch. Die Feiern in Paris zum Jahrestag der Revolution waren spektakulärer als all die tatsächlichen Revolutionen.

*Jüngste Tochter* Hier in Rumänien wird das anders.

Obwohl diese Szene verfaßt ist, um darzustellen, daß es Ideen gibt, die in die Handlung der Menschen hineinwirken und dennoch kaum je sich in einem szenischen Dialog vergegenständlichen – dieses Kind hat recht behalten.

#### Anmerkungen:

- 1 Bezug genommen wird hier auf den Film VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION von Harun Farocki und Andrei Ujica, BRD 1992, 16mm, color. Verleih: Basis Film-Verleih, Berlin. Video-Vertrieb: Allstar, Düsseldorf.
- 2 Alain Finkielkraut: *Die vergebliche Erinnerung – Vom Verbrechen gegen die Menschheit*. Berlin, 1989.

# Risking His Life

## *Images of Holger Meins*

After his death in prison, I saw a picture of his body in a magazine. He had been on hunger strike and was wasted to the bones. It was hard to believe that this body could have been alive but a short time before; his death seemed to lie far in the past, and some special circumstance must have protected the body from decay. Encasement in eternal ice or in lava from a volcano – the face belied this, however. While it bore the marks of the drawn-out death which had distorted it, it was in no way strange. Not only was it familiar, it also expressed presence and was clearly from my lifetime and my world. The full head of hair still gleamed as well and did not go with a corpse. I read a blissful triumph in his face, as if he had taken death upon himself and was proclaiming it now as in a *danse macabre*. His picture drove me to ever new flights of fancy. I felt like a child and wanted to be told that what was important was the seriousness of the matter and not the distinctiveness of its appearance, and most definitely not the enjoyment of discussing it.

It was only a few days later that the dead prisoners from the concentration camps came to my mind; it probably took so long because you hardly ever see pictures of individuals from the camps. Photos almost always show several people, sometimes countless people, and it seems incongruous to focus your attention on just one person. Those starved to skeletons and close to death from exhaustion were known as *Muselmane*, or Mussulmans. This clearly alludes to fakirs and dervishes, obliquely to the wars against the Turks and still more obliquely to the crusades. In the crusades, *Muselmane* were regarded as without rights; the lack of rights of those dying in the camps was thus confirmed one last time. A further scandal is that this stupid comparison is intended to place the crimes in the camps within a historical context and to justify them through the derivation.

I hope that Holger Meins did not plan for a connection to be made between his death and the deaths in the camps. Although it was part of RAF propaganda to link the West German government to the Nazi

# Sein Leben einsetzen

*Bilder von Holger Meins*

Nach seinem Tod im Gefängnis sah ich in einer Zeitschrift das Bild seines Leichnams. Er hatte sich im Hungerstreik befunden und war bis auf die Knochen abgemagert. Kaum vorstellbar, daß in diesem Körper noch kurz zuvor Leben gewesen sein sollte; sein Tod schien weit zurückzuliegen, und ein besonderer Umstand mußte den Leib vor der Verwesung bewahrt haben. Ein Einschluß in ewiges Eis oder in die Lava eines Vulkans – dazu aber paßte nicht das Gesicht. Das war vom langen Sterben zwar gezeichnet, auch vom Tod entstellt, hatte aber nichts Fremdes. Es war mir nicht nur vertraut, es drückte auch Gegenwärtigkeit aus, war deutlich aus meiner Lebenszeit und Lebenswelt. Auch das viele Haupthaar hatte noch Glanz und paßte nicht zu einem Körperfund. In seinem Gesicht las ich einen seligen Triumph, als habe er den Tod auf sich genommen und verkünde ihn nun: wie ein Totentänzer. Sein Bild trieb mich zu immer neuen Abschweifungen. Ich kam mir vor wie ein Kind und wollte gesagt bekommen, daß es um den Ernst der Sache geht und nicht um die Besonderheit ihrer Erscheinung, schon gar nicht um das Vergnügen an ihrer Erörterung.

Erst ein paar Tage später habe ich an die toten Häftlinge aus den Konzentrationslagern gedacht, wahrscheinlich deshalb so spät, weil es aus diesen Lagern kaum je das Bild eines einzelnen Menschen gegeben hat. Fast immer sind mehrere zu sehen, manchmal unüberschaubar viele, und es scheint unangemessen, die Aufmerksamkeit überhaupt auf einen einzelnen zu richten. Die zu Skeletten Abgemagerten wurden, kurz vor ihrem Tod durch Entkräftung, „Muselmane“ genannt. Das spielt wohl auf Fakire und Derwische an, undeutlich auf die Kriege mit den Türken und noch undeutlicher auf die Kreuzzüge. Für den „Muselmanen“ der Kreuzzüge galten keine Rechte, die Rechtlosigkeit des Sterbenden im Lager wird so ein letztes Mal bekräftigt. Eine weitere Schande ist, daß der unsinnige Vergleich die Untaten in den Lagern in einen geschicht-

regime, there were no posters showing the mountains of corpses at Bergen-Belsen on the left and the dead Holger Meins on the right.

It is not really customary to exhibit pictures of a prisoner's dead body or to make it public. Today, the justice system seeks to avoid making a show out of punishment. Even if today television cameras are making their way into courtrooms and death cells, it still remains true to say that contemporary judiciaries express their superiority by the distance they maintain to the prisoner's body. The West German government always insisted that the RAF was neither a political opponent nor a military enemy and avoided mobilizing against it.

The pictures of the dead Holger Meins were probably published so as to prove that there was nothing to hide. The images were intended to convey a message: we didn't kill him, he did it himself, and it was outside our power to prevent it. But photos don't always say what they are meant to. The exhibition of the dead man was to prove power, and by so doing the distance to the prisoner was removed. He was exhibited like a trophy. This evoked memories of the magical and ritualized prehistory of punishment, of lingering torture to death staged for a curious audience.

Because I have seen these pictures, for me Holger Meins is not a dead man who has remained forever young. According to Louis-Ferdinand Céline, human development is directed towards just one single grimace. I would not presume to be so desperate myself and would rather say that a face develops towards one single expression. I saw this expression in the photos of the dead man, and this purpose in his face has imprinted itself retroactively onto all the earlier images, those I had seen and those remembered. As if I knew the construction plans of his appearance, I can easily imagine how he would look today after almost thirty years and twenty years after that as well. In my imagination he has aged, but lacks the injuries from empty self-assertion and dull self-disappointment which genuine aging inflicts.

Recently I remembered a scene with Holger Meins which I hadn't thought about for decades. At the beginning of 1968, I went to see him at his apartment on Hauptstrasse in Berlin-Schöneberg. I had with me a photograph the size of a newspaper, printed on card. It showed a Vietnamese woman holding an injured or perhaps dead child in her arms. (I was working on a small film that was supposed to show a connection between Christmas kitsch in Europe and the U.S. with the

lichen Zusammenhang rücken und in einer Herleitung begründen will.

Ich hoffe, Holger Meins hat nicht vorgehabt, seinen Tod mit dem Tod in den Lagern in Verbindung zu bringen. Es war zwar die Propaganda der RAF, die Bundesregierung mit dem Naziregime in Verbindung zu bringen, aber ein Poster mit den Toten von Bergen-Belsen links und dem toten Holger Meins rechts hat es nicht gegeben.

Es ist eigentlich nicht üblich, den toten Körper eines Häftlings öffentlich zu machen, in Bildern auszustellen. Die Justiz will heute gerade vermeiden, aus der Strafe ein Spektakel zu machen. Auch wenn gegenwärtig in den USA die Fernsehkameras in die Gerichtssäle und Todeszellen drängen, so gilt doch, daß die Justiz heute ihre Souveränität in der Distanz behauptet, die sie zum Körper des Sträflings wahrt. Die Bundesregierung bestand stets darauf, daß die RAF kein politischer Gegner und kein militärischer Feind war, und hat, aufs Ganze gesehen, vermieden, gegen sie zu mobilisieren.

Die Bilder vom toten Holger Meins sind wohl veröffentlicht worden, um zu beweisen, daß es nichts zu verbergen gab. Die Bilder sollten sprechen: Wir haben ihn nicht getötet, er selbst hat es getan, und das zu verhindern, stand nicht in unserer Macht. Aber Bilder sprechen nicht immer, was ihnen aufgetragen wird. Die Ausstellung des Toten war ein Machtbeweis, und mit ihm hob sich die Distanz zum Häftling auf. Er wurde ausgestellt wie eine Trophäe. Das rief Erinnerungen wach an die magisch-rituelle Vorgeschichte der Bestrafung, an lange Martern zu Tode, aufgeführt für ein schaulustiges Publikum.

Weil ich diese Bilder gesehen habe, ist Holger Meins für mich nicht ein Toter, der jung geblieben ist. Nach einem Wort von Louis-Ferdinand Céline läuft die Entwicklung eines Menschen auf eine einzige Grimasse hinaus. Ich will mir solche Verzweifeltheit nicht anmaßen und sage lieber: Ein Gesicht entwickelt sich auf einen einzigen Ausdruck hin. Diesen Ausdruck habe ich auf den Bildern des Toten gesehen, und diese Bestimmung seines Gesichts hat sich rückwirkend allen früheren Bildern aufgeprägt, den angeschauten wie den erinnerten. Als konnte ich den Bauplan seiner Erscheinung, kann ich mir leicht vorstellen, wie er heute, nach fast dreißig Jahren, aussähe und auch, wie in nochmals zwanzig Jahren. In dieser

war in Vietnam.) Holger Meins took a stick of charcoal and heightened the contrast between the woman and the background. He then began to shade her face saying something along the lines of: if you're going to do it at all, then you must exaggerate a little, her suffering has to be really visible. That's the kind of thing they probably said in Hollywood when trying to have an effect against the Nazis. I know there was a third party present at the film shoot. The picture in my memory holds onto the fact that there was a shape there, but it is unrecognizable, like in photos of Lenin from which Trotsky was later removed. In my picture, however, the hand of the censor has slipped, failing to expunge the figure of the terrorist and suicide.

I am glad that I can remember one surplus detail of the scene: because of the lighting conditions we shot outside on the street. Without this superfluous detail, my memory would seem false to me, freely invented so as to prove that Holger Meins mistrusted the political rhetoric we employed at the time. Invented to show that we ourselves had been exploiting Vietnam, by making it our thing – although the images of the Vietnamese Anti-Madonna whose child is already dead at Christmas refer back to the Passion images of Holger Meins.

The war which the United States waged against Vietnam was outrageous, first and foremost in its extreme cruelty. It assumed that civil society would regard it without interest or passion. The right to resistance against this war was evident, even according to an extensive interpretation. The protests against the U.S. war unleashed far more energy than did support for it. The protest was a flash in the pan, however, and the war had already been forgotten before it ended. The Vietnam War didn't serve to justify any theories – unlike World War I whose outbreak seemed to confirm the theory of imperialist competition – nor was it handed down as a tale of resistance like the Spanish Civil War. A shrug of the shoulders was all that was left – much in the same way as one takes the news that an unremarkable neighbor once tortured a man to death without a reason and then resumed his everyday life.

My earliest memory of Holger Meins is from the summer of 1966 when we were both among about sixty mostly male applicants taking the entrance examination for the film academy – it was in a villa in Berlin-Wannsee. Several hundred had applied, and about sixty were admitted to the examination. They had already enough experience of

Vorstellung ist er zwar gealtert, aber es fehlt die Beschädigung durch leere Selbstbehauptung und stumpfe Selbstenttäuschung, die das tatsächliche Altern zufügt.

Vor kurzem ist mir eine Szene mit Holger Meins eingefallen, an die ich in Jahrzehnten nicht gedacht hatte. Zu Beginn des Jahres 1968 kam ich zu ihm in seine Wohnung in der Hauptstraße in Berlin-Schöneberg und hatte eine gedruckte Fotografie bei mir, groß wie eine Zeitung, auf Karton aufgezogen. Sie zeigte eine vietnamesische Frau, die ein verletztes, vielleicht totes Kind in den Armen hielt. (Ich arbeitete an einem kleinen Film, der den Weihnachtskutsch in den USA und Europa mit dem Krieg in Vietnam in Zusammenhang setzen sollte.) Holger Meins nahm ein Stück Zeichenkohle und verstärkte den Kontrast von Frau und Hintergrund. Dann fing er an, auch in ihrem Gesicht herumzuschraffieren und sagte etwas wie: Wenn schon, dann muß man etwas dicker auftragen, es muß richtig zu sehen sein, wie sie leidet. So haben wohl auch die Hollywood-Leute geredet, wenn sie gegen die Nazis Wirkung erzielen wollten. Ich weiß, daß bei dieser Filmaufnahme noch ein Dritter dabei war. Mein Erinnerungsbild hält fest, daß da eine Gestalt war, die aber unkenntlich ist, wie auf den Lenin-Bildern, von denen Trotzki entfernt wurde. Auf meinem Bild ist allerdings die Hand des Zensors verrutscht, die doch die Figur des Terroristen und Selbstmörders hätte tilgen müssen.

Ich bin froh, noch eine überschüssige Einzelheit dieser Szene behalten zu haben: Wegen der Lichtverhältnisse machten wir diese Filmaufnahme auf der Straße. Ohne diese überflüssige Einzelheit käme mir meine Erinnerung unecht vor: frei erfunden, um zu belegen, daß Holger Meins der politischen Rhetorik mißtraute, in der wir uns damals übten. Erfunden zu belegen, daß wir Vietnam ausbeuteten, indem wir es zu unserer Sache machten. Wobei das Bild von der vietnamesischen Gegen-Madonna, deren Kind schon zu Weihnachten tot ist, wieder auf die Passions-Bilder vom toten Holger Meins zurückweist.

Der Krieg, den die USA gegen Vietnam führten, war empörend, zuallererst in seiner maßlosen Grausamkeit. Er ging von einer zivilen Gesellschaft aus, die ihn mit wenig Interesse und Leidenschaft verfolgte. Gegen diesen Krieg war das Recht auf Widerstand gegeben, und zwar in weitester Auslegung. Der Protest gegen den



what it means to be rejected – or worse still to be “almost accepted”: to have almost sold a script to a broadcaster, almost had a piece produced on the studio stage, almost managed to make a short film. Some of the examinees were around forty years old, and the youngest were just over twenty; they too felt that an eternity had passed since they had heard the call to become artists. An eternity since a sunny afternoon in the attic spent reading Brecht, an eternity since a starry winter’s night after a Cocteau film, and so forth. They had been holding on to their vocation for so long that it was already worn and had lost all glamour. The new film academy offered a happy, hardly to be thought of opportunity. After a thousand unheard prayers, God suddenly answered. Were you to be accepted, your qualification as a person of culture would be confirmed, and much more conclusively than could be achieved through actual cultural production, which would involve laborious proof. Three more years beckoned in which to savor one’s raised self-expectations.

On that day in the villa in Wannsee we had to shoot an examination film on Super 8, and I watched Holger Meins trying to get two fellow applicants who failed to keep to the schedule to vacate the room. As though from carelessness he spoke with northern German intonation; while speaking he grinned and made faces, yet succeeded in maintaining the force of his arguments despite the grimaces and contortions. The expression of his power to demand was directly apparent.

The prime example for stylized uncertainty of youth has to be James Dean, who seems not to act, but rather to present his actions as something he has discovered and regards as being worth reproducing. When in the role of a student he lets it be seen that he has long since become adult or that he is after something beyond the contrasting notions of youth and adulthood. It seemed to me that this was true of Holger Meins as well, in whom I could see no imprint characteristics from home, not even in the form of reversal. He seemed to have cast off his background with no trouble at all and, when in a playful mood, was able to delve into his childhood with equal ease, yet without immersing himself in its social history. Everything about him seemed to have happened to him.

Over the next few years I saw him again and again with his shoulders hunched crooked, with his arms dangling or folded behind his neck. In seminars and later at political gatherings he liked to sit on the

Krieg der USA setzte weit mehr Energien frei als seine Befürwortung. Allerdings war dieser Protest ein Strohfeuer, und der Krieg war schon vergessen, bevor er endete. Er begründete keine Theorie, wie der Ausbruch des Ersten Weltkriegs die der imperialistischen Konkurrenz zu bestätigen schien, und der Vietnam-Protest tradierte sich nicht, wie der Spanische Bürgerkrieg, als Erzählung vom Widerstand. Geblieben ist nur ein Schulterzucken. So nimmt man die Nachricht auf, ein unscheinbarer Nachbar habe einmal einen Menschen grundlos zu Tode gequält und dann sein Alltagsleben wieder aufgenommen.

Die früheste Erinnerung, die ich an Holger Meins habe, ist aus dem Sommer 1966, als wir beide unter den etwa sechzig, meist männlichen Bewerbern waren, die die Aufnahmeprüfung zur Filmakademie machten, das war in einer Villa in Berlin-Wannsee. Einige Hundert hatten sich beworben, und etwa sechzig waren zur Prüfung zugelassen. Die hatten schon oft genug erfahren, was es heißt, abgelehnt zu werden – und schlimmer noch: *beinahe* angenommen zu werden. Beinahe einen Text an den Rundfunk verkauft, beinahe ein Stück auf der Studiobühne inszeniert, beinahe einen Kurzfilm auf die Beine gestellt zu haben. Einige der Prüflinge waren um die vierzig und die jüngsten gerade über zwanzig, auch ihnen kam es vor, als seien schon Ewigkeiten vertan, seit sie sich zum Künstlersein berufen gefühlt hatten. Ewigkeiten, seit einem sonnigen Nachmittag auf dem Dachboden bei einer Brecht-Lektüre, Ewigkeiten, seit einer sternklaren Winternacht nach einem Cocteau-Film usw. Ihre Berufung war schon abgegriffen und hatte jeden Glanz verloren, solange hielten sie schon daran fest. Mit der neuen Filmakademie bot sich eine glückliche Gelegenheit, an die kaum noch zu glauben gewesen war, ein tausendmal vergeblich angeflehter Gott gab auf einmal Antwort. Würde man nun aufgenommen, wäre die Eignung zur Kulturperson bestätigt, viel schlüssiger, als dies ein Erfolg einer Kulturproduktion könnte, der erst umständlich belegt werden müsste. Noch einmal drei Jahre stünden bevor, die nun gesteigerte Selbsterwartung auszukosten.

An diesem Tag in der Villa am Wannsee hatten wir auf Super 8 einen Prüfungsfilm aufzunehmen, und ich sah Holger Meins zu, wie er zwei Mitbewerber, die sich nicht an den Zeitplan hielten, aufforderte, den Raum nun endlich freizumachen. Wie aus

floor or on the table; one time he might be sitting with his knees drawn up, clutching his ankles, the next with his back pressed against the wall, arms folded on his chest, and his hands clutching his shoulder blades tightly. He expressed a sense of not being quite where he wanted to be or belonged. He had little use for social propriety and was not ashamed that his deep unrest was so obvious.

At the entrance examination I must have eyeballed all my fellow applicants like a debutante examining the other dancers: to whom every other girl seems to be as perfect as a figure from a novel and she herself merely shoddy.

I first noticed Holger Meins because he knew how to make so much more out of his restlessness than I did of mine. I began listening to what he said and found myself adopting the attitude of a listener even when we were speaking to each other. He seemed already to have reached the place where one must seek the secret of film.

I heard him saying that you should use color material in the same way you use black and white film, by which he declared himself against the meaningless expression "dramatic use of color." Another time, when the film academy was considering buying a viewfinder, he said that if someone couldn't recognize a shot with his eyes, then a viewfinder wouldn't help either. Once when the conversation turned to Francesco Rosi, I heard Holger Meins say that Rosi only made films for television. He said that he was not going to work for television, but only for the cinema.

By that he meant real cinematography, which is almost never accomplished in the actual cinema business. Only if one embarked on the journey towards cinematography could all the talk – of color film or black and white film, how superfluous viewfinders were, how large a face can appear in close-up, whether long focal lengths should be allowed, whether zooms are a crime, whether we ought to subordinate ourselves to shot/countershot, whether synchronized sound is deceitful – have weight.

Even then cinema and television had become intermingled to such an extent that they could no longer be distinguished, but what does remain true up to today is that to go to the movies means you have to leave the house, even for a film edited with a razor-blade and projected onto a bed sheet. Through this it becomes divorced from everyday murmur like a court trial or a religious service. What was needed was

Nachlässigkeit sprach er in einem norddeutschen Tonfall, beim Sprechen grinste er und verzog das Gesicht, wobei es ihm gelang, daß die Grimassen und Verdrehungen seine Forderungen nicht abschwächten. Er drückte eine Kraft aus zu verlangen, die sich unmittelbar darstellte.

Das Vorbild jeder stilisierten Jugendunsicherheit muß James Dean sein, der nicht zu agieren scheint, vielmehr seine Handlungen wie etwas vorstellt, das er vorgefunden und der Wiedergabe wert findet. Der wissen läßt, wenn er eine Schülerrolle annimmt, daß er schon längst erwachsen ist oder auf etwas aus, was jenseits von diesem Gegensatz von Jugend und Erwachsensein liegt. Das schien mir auch für Holger Meins zu gelten, dem ich keine Prägung von seinem Elternhaus ansehen konnte, nicht einmal in Verkehrung. Er schien seine Herkunftsgeschichte mit Leichtigkeit abgestreift zu haben, und wenn er spielerisch war, fand er einen ebenso leichten Zugang zu seiner Kindheit, ohne in deren Sozialgeschichte zurückzutauchen. Alles, was er an sich hatte, schien ihm zugefallen zu sein. Während der nächsten Jahre sah ich ihn immer wieder mit ungleich hochgezogenen Schultern, mit baumelnden oder im Nacken verschränkten Armen. Im Seminarraum und später, bei politischen Zusammenkünften, saß er gerne auf dem Fußboden oder auf dem Tisch, einmal hatte er die Knie angezogen und umgriff seine Fesseln, das andere Mal preßte er den Rücken gegen die Wand, hatte die Arme über der Brust gekreuzt, und seine Hände hielten sich an den Schulterblättern fest. Er drückte aus, daß er nicht ganz dort war, wo er sein wollte oder hingehörte. Er brauchte wenig soziales Dekor und schämte sich nicht, daß seine tiefe Unruhe aufschien.

Bei der Aufnahmeprüfung muß ich wohl alle Mitbewerber beäugt haben, wie eine Debütantin die anderen Tänzerinnen in Augenschein nimmt: Jeder andere kommt einem so rund vor wie eine Romanfigur, man selbst sich wie Stückwerk.

Holger Meins war mir zunächst aufgefallen, weil er so viel mehr aus seiner Unruhe zu machen verstand als ich aus meiner. Ich fing an, auf das zu lauschen, was er sagte, und blieb in der Haltung des Lauschers selbst dann, wenn wir miteinander sprachen. Er schien bereits dort zu sein, wo das Geheimnis des Films zu suchen ist.

Ich hörte ihn sagen, wenn man Farbmateriale benutze, solle man genauso verfahren wie bei der Benutzung von Schwarzweiß-Film,

to preserve something of the inner and outer shape of the cinema film, and also of the cinema fable, which encapsulates and enraptures the life it portrays by means of pretended completeness.

The concept of cinema at which this was aimed was completely idea-based, and obviously one could remain true to this idea even when working for money from television.

A simple sentence like "We don't need a viewfinder" became a magic formula promising to open the way or avert danger. Such words were whispered, and on them secret societies were founded. In the following years, when growing politicization seemed to demand completely different films with the aim of a completely different life, the value of such an art-religious foundation was suddenly proven. He who lacked it became simply nothing or, still worse, became a one over his sociological denominator.

I once watched Holger Meins at the editing table, which he commanded like a musical instrument, while he was working on his film OSKAR LANGENFELD. That this took place at four in the morning says a lot about the permanent state of emergency we had chosen to live in. I often went to the film academy at unsocial hours; sometimes to try out a cut, but mostly to watch somebody or talk to someone – to strengthen the powers of judgment and train a feeling for film!

The film OSKAR LANGENFELD is barely twelve minutes long; black numbers on gray background divide it into twelve chapters.

1. O.L. enters through a door and says that the boss wants to see him. He is told that the boss is busy and he'll have to wait. Following this: seven shots of O.L., who is aware of being portrayed. The shots were probably not all made on this occasion; the series shortens the waiting and lends it emphasis. As though something has gotten lost through this device, the next cut is into the movement of a panning shot towards the boss, who has already begun his speech.

*Boss* "What does that mean – 'alright'? You know exactly what this place is about; you get food here. In other places you don't even get that. OK, then go see the doorman, make your apologies, and the matter will be settled."

The camera has now moved left from the bald boss, whose office is painted in washable oil-base enamel, over to O.L. who is sitting there in a pinstriped jacket, wearing a neckscarf of the kind artists wear.

womit er sich gegen das nichtssagende Wort von der Farbdramaturgie aussprach. Ein anderes Mal, als die Filmakademie erwog, einen Motivsucher zu kaufen, sagte er, wer eine Einstellung nicht mit den Augen erkennen könne, dem werde auch ein Sucher nicht helfen. Als von Francesco Rosi die Rede war, hörte ich Holger Meins sagen, der mache nun Fernsehfilme. Er werde nicht für das Fernsehen arbeiten, nur für das Kino.

Er meinte damit das eigentliche Kino, das im tatsächlichen Kinobetrieb fast immer verfehlt wird. Nur wenn man unterwegs zu diesem Kino war, hatte das Gerede von Farbfilm wie Schwarzweiß-Film, die Überflüssigkeit von Motivsuchern – oder: wie groß darf ein Gesicht in einer Nahaufnahme erscheinen, sind lange Brennweiten erlaubt, sind Zooms ein Verbrechen, dürfen wir uns der Schuß-Gegenschuß-Form unterwerfen, ist Synchronon ein Betrug? – ein Gewicht.

Schon damals waren das Kino und das Fernsehen bis zur Ununterscheidbarkeit vermengt, aber noch heute gilt, daß man für das Kino, selbst wenn ein mit einer Rasierklinge geschnittener Film auf ein Bettlaken projiziert wird, das Haus verlassen muß, womit es vom Gemurmel des Alltags geschieden ist, wie ein Gerichtsverfahren oder ein Gottesdienst. Es galt, etwas von der inneren und äußeren Gestalt des Kinofilms zu bewahren, auch von der Kino-Fabel, die mit der falschen Vollständigkeit ihrer Konstruktion das abgebildete Leben einschließt und entrückt.

Der Kinobegriff, auf den das zielte, war gänzlich ideell, und es versteht sich, daß man dieser Idee auch mit einer Arbeit für Fernsehgeld treu bleiben konnte.

Ein einfacher Satz wie: wir brauchen keine Motivsucher war ein Zauberspruch, der den Weg öffnen oder eine Gefahr abwenden sollte. Solche Worte wurden geflüstert und stifteten Geheimbünde. In den nächsten Jahren, als die Politisierung ganz andere Filme mit dem Ziel eines ganz anderen Lebens zu fordern schien, da erwies sich auf einmal der Wert solcher kunst-religiösen Fundierung. Wer die nicht hatte, der löste sich in nichts auf, schlimmer: wurde zu einer Eins über seinem soziologischen Nenner.

Einmal sah ich Holger Meins zu, wie er am Schneidetisch, den er wie ein Musikinstrument beherrschte, seinen Film OSKAR LANGENFELD ausarbeitete. Es spricht den dauernden Ausnahme-

O.L. "I'll remember."

Boss "Don't remember it, don't remember it; you're meant to do it!"

O.L. "It won't happen again."

The boss could insist at this point that O.L. answer: "I will remember it, and I will do it." However, he has to fear that O.L. will get another opportunity to express his submission in words, without his transgression being mentioned. So the boss himself describes how O.L. has smuggled alcohol into this institution – a hostel for the homeless – which cannot be tolerated – or would he prefer commotion to break out again and for the furniture to be smashed? O.L. says no.

As the camera moves back again to the boss it becomes clear that the two have been sitting in the middle of the almost empty room exactly opposite each other; O.L. has risen and goes out again through the door which closes behind him; the number of the next chapter appears.

2. This chapter lasts hardly a minute and ends with the "Oh-oh" of a man offscreen. O.L. has passed through the hostel dormitory, at one point arranging a card game for half a pfennig per point and attempting to obtain an order for laundry. This scene doesn't tell very much, and the fact that it ends now gives this little a strong emphasis.

3. O.L. is at the food counter asking what there is today. The woman from the kitchen tells him as she gives him the food: one portion of bread, one of fruit, one of margarine, and one of sardines in oil. O.L. gives back the brown bread and demands white bread. When he gets it, he says in voice louder than necessary that they don't like handing that out. He is told that he is really brash today. "Today" is addressed to the presence of the camera, which O.L. is playing to in making his demand. This chapter consists of a single shot and ends with O.L. asking, "What'll there be tomorrow?"

4. As he is doing the laundry in the washroom, he shouts to someone, "What are you looking at?" Later when he comes to hang the washing on the line, the effort of stretching is too much for him. His toothless mouth falls open. The shirts drip.

5. Back in the dormitory he has put on his spectacles and is reading a cheap novel, smoking at the same time. As he sits upright in order to take a cigarette from one of the four-packs which at the time were only still available in West Berlin, a few bars of music drift across from a distant radio. A sense of nostalgic expectation arises. O.L. draws on

zustand an, in den wir uns versetzt hatten, daß das morgens um vier war; ich ging oft zu einer nichtsozialen Stunde in die Filmakademie, manchmal, um einen Schnitt auszuprobieren, aber meistens, um jemandem zuzusehen oder mit jemandem zu sprechen. Um die Urteilskraft zu stärken, ein Filmgefühl zu erziehen!

Der Film OSKAR LANGENFELD ist knapp zwölf Minuten lang, schwarze Ziffern auf grauem Grund teilen ihn in zwölf Kapitel.

1. O.L. kommt zu einer Tür herein und sagt, der Chef wolle ihn sprechen, und bekommt zu hören, der habe zu tun, er müsse warten. Es folgen nun sieben Einstellungen vom wartenden O.L., der sich dessen bewußt ist, daß er hier porträtiert wird. Die Aufnahmen sind wohl nicht alle bei dieser Gelegenheit gemacht worden, und ihre Folge kürzt das Warten ab und verleiht ihm Nachdruck. Als sei mit diesem Kunstgriff etwas versäumt, geht der nächste Schnitt in die Bewegung eines Schwenks hinein, auf den Chef zu, der seine Rede schon begonnen hat.

*Chef* „Na, was heißt ‚schön‘? Sie wissen genau, was los ist, bei uns kriegen Sie Essen, woanders gibt's das noch nicht mal. Alles klar, Sie gehen zum Pförtner, entschuldigen sich dort, dann geht das nochmal gut aus.“

Die Kamera ist jetzt von dem kahlköpfigen Chef, dessen Dienstzimmer mit einem abwaschbaren Öllack gestrichen ist, nach links zu O.L. herübergeschwenkt, der dort in einem Nadelstreifenjackett sitzt und ein Halstuch umgebunden hat, wie es die Künstler tragen.

*O.L.* „Werd' ich mir merken.“

*Chef* „Na, nicht merken, nicht merken: Ausführen müssen Sie das!“

*O.L.* „Soll nicht mehr vorkommen.“

Der Chef könnte jetzt darauf bestehen, daß O.L. antwortet: „Ich werd's mir merken, und ich werde es ausführen“, aber er muß fürchten, daß O.L. eine weitere Gelegenheit bekommt, sich mit Worten zu unterwerfen, ohne daß sein Verstoß zur Sprache kommt. Darum spricht der Chef selbst aus, O.L. habe in diese Anstalt – ein Obdachlosenasyll – Alkohol eingeschmuggelt, was nicht geduldet werden könne, oder wolle er, daß es wieder Theater gebe und die Möbel zu Bruch gingen? O.L. verneint das.

Als die Kamera wieder auf den Chef zurückschwenkt, zeigt sich, daß die beiden in der Mitte des fast leeren Raums exakt ausgerich-



the cigarette and begins to cough. There is mucus in his mouth, which he tries to hide. There is a cut, and he is shown in another shot, still occupied with the mucus so that you are left uncertain whether the witnessing camera is being discrete or particularly relentless. O.L. turns to the camera and for a moment it seems that a smile has entered his face. Once again a few bars can be heard – the warm tone of a wood-cased radio.

6. O.L. is at the counter of a local bar talking to some men. Behind the counter a woman with heavily painted eyes gives the camera a long look, as though seeing a guest for whom she has been waiting forever. As in the other scenes, a long focal length is used, probably in part because they were shot with a loud camera which had to be kept away from the microphone. O.L. is talking about something he has found and lists what it contained. The chapter ends in the middle of his sentence. In the background behind his neck we again see the waitress's heavily painted eye looking into space with calm expectation.

7. O.L. is visiting Erich, a man with a very high voice. O.L. is poking at crumbs on the tablecloth. In front of him there is a birdcage in which a canary flutters, chirping. Erich says that O.L.'s pants look dreadful. O.L. takes a cigar from a box and lights it carefully with a lighter. Erich comes in with coffee and cake.

By now the ash on the cigar O.L. just lit is very long; he pokes his finger through the bars of the cage. Erich reenters with another pot of coffee, this time O.L. only wants half a cup. Erich sits down on the bed – he obviously lives in one room with a kitchen. O.L. says that he has become very nervous. But he says that he's gotten his thirty marks and he'll cope. During this conversation we can usually hear the person who is not on camera, evidently the sound was not recorded together with the picture and has now been transferred offscreen so as to make the asynchronous sound less noticeable.

O.L. raises his cup to Erich, who smiles.

O.L. "Today I ..., today I ..."

With this the chapter closes.

8. O.L. approaches a man in what is obviously the hostel's dining hall and says with great emphasis that the man owes him ten marks. The debtor remains seated and answers with great calm that he doesn't yet have the money. O.L. carries on, saying that if he doesn't get the

tet einander gegenüber sitzen, O.L. ist aufgestanden und geht wieder durch die Tür, die sich hinter ihm schließt, es erscheint die Ziffer des nächsten Kapitels.

2. Dieses Kapitel ist kaum eine Minute lang und endet mit dem „Oje“ eines Mannes aus dem Off: O.L. hat sich durch den Schlafsaal des Heimes bewegt, dabei ein Kartenspiel um einen halben Pfennig pro Punkt vereinbart und versucht, einen Auftrag zum Wäschewaschen zu bekommen. Diese Szene erzählt nicht viel, und daß sie nun endet, verleiht diesem Wenig starken Nachdruck.

3. O.L. steht an der Essensausgabe und fragt, was es heute gebe. Die Küchenfrau benennt, was sie ihm hinstellt: einmal Brot, einmal Obst, einmal Fett und einmal Ölsardinen. O.L. gibt das Graubrot zurück und verlangt Weißbrot, und als er das bekommt, sagt er etwas lauter als nötig, das würden sie nicht gerne rausrücken. Er bekommt zu hören, er sei heute ganz schön keß. Das „Heute“ bezieht sich auf die Anwesenheit der Kamera, vor der O.L. etwas einklagen will. Dieses Kapitel ist in einer Einstellung gedreht und endet mit der Frage von O.L.: „Was gibt's denn morgen?“

4. Als er im Waschraum die Wäsche walkt, ruft er jemandem zu: „Was kiekst' denn so?“ Später hängt er Hemden auf die Leine, und als er sich strecken muß, geht die Anstrengung über seine Kräfte. Dabei öffnet er den zahnlosen Mund. Die Hemden tropfen.

5. Wieder im Schlafsaal. O.L. hat die Brille auf und liest in einem Heftchenroman, dabei raucht er. Als er sich aufsetzt, um wieder eine Zigarette aus einer Viererpackung zu ziehen, wie es sie damals fast nur noch in Westberlin gab, wehen aus einem fernen Radio ein paar Musikfetzen herüber. Da baut sich eine sehnsuchtsvolle Erwartung auf. O.L. zündet die Zigarette an und fängt an zu husten. Dabei kommt ihm etwas Schleim in den Mund, was er verbergen will, und es gibt einen Schnitt, er erscheint in einer näheren Aufnahme und ist immer noch mit dem Schleim beschäftigt, so daß man nicht weiß, ob der Kamerazeuge diskret oder besonders unerbittlich ist. O.L. wendet sich zur Kamera, und für einen Augenblick sieht es so aus, als erschiene ein Lächeln auf seinem Gesicht. Noch einmal ein paar Töne, der warme Klang eines Radios im Holzgehäuse.

6. O.L. steht am Tresen einer Kindl-Kneipe und erzählt ein paar Männern etwas. Hinter dem Tresen steht eine Bedienung, eine Frau

KODAK TRI X PAN



2A



3



3A

mit stark ummalten Augen, die der Kamera einen langen Blick gibt, als sei diese ein Gast, auf den sie schon immer gewartet hat. Wie schon in anderen Szenen wird hier mit einer langen Brennweite gearbeitet, wohl auch, weil mit einer lauten Kamera aufgenommen wird, die zum Mikrofon Abstand halten muß. O.L. erzählt von etwas, das er gefunden hat, zählt auf, was da drin war. Das Kapitel endet mitten im Satz. Hinter seinem Nacken ist noch einmal das schwarzumrandete Auge der Bedienung zu sehen, die ihre gelassene Erwartung nun ins Nirgendwo richtet.

7. O.L. ist bei einem gewissen Erich zu Besuch, der eine sehr hohe Stimme hat. O.L. kratzt Krümel aus den Zierlöchern der Tischdecke, vor ihm steht ein Käfig, in dem ein Kanarienvogel herumhüpft und zwitschert. Erich sagt von O.L.s Hose, sie sehe schrecklich aus. O.L. nimmt sich aus einer Kiste eine Zigarre und zündet sie sorgfältig mit einem Sturmfeuerzeug an. Erich kommt mit Kaffee und Kuchen.

Nun ist die Asche an der soeben entzündeten Zigarre schon sehr lang geworden, und O.L. steckt den Finger zwischen die Gitterstäbe des Käfigs. Wieder kommt Erich mit einer Kaffeekanne, und O.L. will diesmal nur eine halbe Tasse. Erich nimmt auf dem Bett Platz, offensichtlich bewohnt er eine „Stube mit Küche“. O.L. sagt, er sei vollständig nervös geworden. Gut, er habe seine dreißig Mark gekriegt, und er werde schon hinkommen. Bei dieser Unterhaltung ist meistens der Ton desjenigen der beiden zu hören, der gerade nicht im Bild ist, offensichtlich ist der Ton nicht zugleich mit dem Bild aufgenommen und statt dessen ins Off verlegt worden, damit die Asynchronität von Bild und Ton nicht auffällt.

O.L. prostet Erich mit der Tasse zu, der lächelt, und sagt: „Ich habe heute, ich habe heute --“

Damit schließt dieses Kapitel.

8. Offensichtlich im Speiseraum des Asyls geht O.L. auf einen Mann zu, der an einem Tisch sitzt, und sagt mit großem Nachdruck, er schulde ihm noch zehn Mark. Der sitzende Schuldner sagt mit ebenso großer Ruhe, er habe die noch nicht, und O.L. setzt fort, wenn er die heute abend nicht kriege, „dann ist der Anzug weg“. Der Schuldner sagt etwas zur Beschwichtigung, und nun erscheint O.L. in einer Großaufnahme. Er hat die Brauen hochgezogen, aber bedrohlich sieht er nicht aus. Er sagt: „Mal sehen.“

money that evening, "then that suit is gone." The debtor says something by way of appeasement whereupon O.L. is shown in close-up. Although his eyebrows are raised, he does not look threatening. He says, "We'll see."

It is obvious that this scene has been staged for the camera and that the debtor probably played along. O.L.'s close-up was arranged, and while this was being done, his anger vanished. One can see just how assertive he is.

9. A card game between men from the hostel. Among them is O.L., who is sitting out a round and drinking out of a cup, taking another gulp, and another. His thirst has to be unquenchable.

10. O.L. stands wearing long pants. He puts his cap on, undoes his neck cloth, and laboriously unbuttons his shirt; when he takes it off, a second shirt is revealed, which is missing several buttons. He reaches for a third shirt, takes off his cap, pulls the shirt over his head without unbuttoning it, and reties his neck cloth.

The film then cuts to a window shown from outside. Behind it O.L. is drawing back the curtain and looking grimly down at the street. He turns away, and the curtain falls.

11. This time O.L. is visiting a woman, obviously a close relative. The camera shows them sitting opposite each other at a laid table, behind them there is a bamboo stand as tall as a wardrobe and looking like a triangular sail, with struts between its supports, and holding a few potted plants. There is an unusual amount of space above the couple's heads, and O.L. appears very small as he sits there, so hunched that his head touches his chest. He asks where his nephew is, whether he couldn't come up for a moment, and is told that he is busy chopping wood. So O.L. postpones the reunion until next time.

12. This chapter starts out with a black screen. We hear Holger Meins's voice saying, "Go on, say shit." O.L. repeats it with various intonations. The film ends without Oskar Langenfeld having found the right approach.

As I watched Holger Meins at the editing table, he was just working on the sound of the lighter. Today when I see O.L.'s lighter in chapter seven, my recollection is confirmed. However, this confirmation seems to me to be a fault in my brain currents, like something known long in advance being confirmed by hindsight, like a *déjà vu*.

Offensichtlich ist diese Szene für die Kamera nachgestellt worden, und wahrscheinlich hat der Schuldner dabei mitgespielt. Für O.L. wird eine Großaufnahme eingerichtet, und währenddessen ist O.L.s Erregung auch schon verflogen. Man sieht, wie es um sein Durchsetzungsvermögen bestellt ist.

9. Ein Kartenspiel der Männer des Asyls, unter ihnen O.L. als Kiebitz, der aus einer Tasse trinkt und wieder trinkt und nochmals trinkt. Sein Durst muß unstillbar sein.

10. O.L. steht in langen Hosen da, setzt sich die Mütze auf, nimmt das Halstuch ab, knüpft mühsam das Oberhemd auf, und als er es auszieht, kommt darauf ein zweites Oberhemd zum Vorschein, dem mehrere Knöpfe offenstehen. Er greift nach einem weiteren, dritten Oberhemd, nimmt die Mütze ab, streift das Hemd über den Kopf, ohne die Knöpfe zu öffnen, und dann bindet er sich das Halstuch wieder um.

Nun schneidet der Film auf das Bild eines Fensters von außen, hinter dem O.L. den Vorhang beiseite schiebt. Mißmutig sieht er nach unten auf die Straße. Er wendet sich ab, der Vorhang fällt.

11. Diesmal ist O.L. bei einer Frau zu Besuch, offensichtlich einer nahen Verwandten. Die Kamera zeigt, wie sie sich am gedeckten Tisch einander gegenüber sitzen, und hinter ihnen einen schrankhohen Ständer aus Bambus, wie ein dreieckiges Segel, mit Querstreben zwischen den aufragenden Schenkeln, an denen ein paar Topfpflanzen befestigt sind. Über dem Kopf der beiden ist ungewöhnlich viel freier Raum, und O.L. sieht beim Sitzen sehr klein aus, er sitzt so krumm, daß ihm das Kinn auf der Brust aufliegt. Er fragt, wo denn sein Neffe sei, ob der nicht mal hochkommen könne, und bekommt zur Antwort, das gehe nicht, der sei beim Holzhacken. Da vertagt O.L. das Wiedersehen auf das nächste Mal.

12. Dieses Kapitel beginnt mit Schwarzfilm, man hört die Stimme von Holger Meins sagen: „Sag doch mal: Mist.“ O.L. spricht das mit je verschiedener Betonung einige Male nach. Der Film endet, ohne daß Oskar Langenfeld den richtigen Ton schon getroffen hätte.

Als ich Holger Meins bei der Arbeit am Schneidetisch zusah, war er gerade dabei, die Geräusche des Feuerzeugs anzulegen. Wenn ich O.L.s Feuerzeug im Kapitel 7 heute wiedersehe, bestätigt sich

Holger Meins was not out to prove himself with this film. Although the idea of the twelve chapters and their apodictic conclusions originates from Jean-Luc Godard's *MY LIFE TO LIVE* (1962), there is nothing about it that copies somebody else's style. The film tells of an old man who is unable to find the right words to express his troubles, who can hear this himself, yet still makes a next tentative attempt, one which goes all the more wrong. There is something about the way he looks and his bearing through which he seems to claim to be an actor portraying his own existence. The film does not consider where the borderline between the social and the existential might lie. It deals rather with the way time passes together with events. Something is made apparent which could easily disappear once more. It is not certain whether there are such things as meanings or whether they are created because the common conception of the world requires them.

This short film, in which so much has been made from a couple of days of shooting and a few rolls of black and white film, proved that Holger Meins knew how to grasp a subject.

It was only much later that I understood that Holger Meins's work at the editing table consisted of examining the shots so as to form his own judgment. He was able to carry over something of that which he learned from his material into the montage thus portraying it.

When I read in a newspaper that he was one of the wanted terrorists, his name had been printed "Mons," and this led me to hope both that it might not be him and at the same time that he might not be caught because of the misspelling.

We never discussed the "question of armed struggle" as it used to be known. We only ate together when we were working or traveling together; we only drank beer with each other when we met by chance at a screening or a political gathering. I did once spend a few days with him one winter when we drove to a film festival in Belgium in a Volkswagen which let in the rain and whose heating gave off smoke. Once there we watched a lot of films and discussed them together; we organized a political riot and drew up a short manifesto. We never did discuss a gangster movie, the kind I could imagine as a model for the RAF.

In my imagination, Holger Meins was a figure on the sidelines in the RAF, one of those who in the gangster genre doesn't speak a lot,

meine Erinnerung. Diese Bestätigung kommt mir aber vor wie eine Fehlschaltung in meinen Hirnströmen, wie die Bestätigung von längst Vorgewußtem, wie im *déjà vu*.

Mit diesem Film ist Holger Meins in keiner Weise darauf aus, sich zu beweisen. Obwohl die Idee mit den zwölf Kapiteln und deren apodiktischen Schlüssen von Jean-Luc Godards GESCHICHTE DER NANA S. (1962) stammt, gibt es nichts an diesem Film, was eine fremde Handschrift nachahmt. Der Film erzählt etwas von einem alten Mann, der nicht die richtigen Worte für seine Beschwerden findet und der das selber hört, dennoch zaghaft einen nächsten Versuch macht, der deshalb umso mehr fehlschlägt. Es gibt etwas in seinem Blick und in seiner Haltung, womit er beansprucht, ein Darsteller seiner Existenz zu sein.

Der Film macht sich keine Gedanken darüber, wo die Grenzlinie zwischen dem Sozialen und dem Existentiellen verlaufen mag. Es geht eher darum, wie die Zeit mit den Ereignissen vergeht. Etwas kristallisiert sich aus, was aber gleich wieder zerfallen kann. Es ist nicht ganz sicher, ob es Bedeutungen gibt oder ob sie erzeugt werden, weil die übliche Weltauffassung ihrer bedarf.

Dieser kleine Film, der aus ein paar Drehtagen und ein paar Rollen schwarzweißen Filmmaterials so viel gemacht hat, bewies, daß Holger Meins wußte, wie etwas anzufassen war.

Ich habe erst sehr viel später verstanden, daß die Arbeit von Holger Meins am Schneidetisch darin bestand, die Einstellungen zu prüfen, sich ein Urteil zu bilden. Und etwas von der Beziehung, die er zu seinem Material aufnahm, konnte er in der Montage abbilden.

Als ich in einer Zeitung las, er sei einer der gesuchten Terroristen, war sein Name mit „Mons“ wiedergegeben, und das ließ mich hoffen, er sei es nicht, und zugleich, man werde ihn wegen der falschen Schreibweise nicht fassen.

Wir hatten niemals miteinander über die „Frage des bewaffneten Kampfes“, wie das damals genannt wurde, gesprochen. Wir haben nur dann zusammen gegessen, wenn wir zusammen gearbeitet haben oder gereist sind, wir haben nur dann gemeinsam ein Bier getrunken, wenn wir einander zufällig bei einer Filmvorführung oder politischen Veranstaltung begegnet sind. Einmal bin ich mit



but performs the quiet, technical tasks – preparing a getaway car or blowing a safe. These gangster-workers have often turned to crime as the result of tragedy in love, or in their love for a profession, as with boxers and racing drivers.

Holger Meins and I never spoke with one another about love. Could it be that he had a deep love of film and had been disappointed? Or, if he could not cope with the claims made by such a love, how could I?

These are the fantasies of someone who felt abandoned. But what should have been and should be understood is that he wanted to dissolve all attachments – he wanted to risk his life.

Illustrations from OSKAR LANGENFELD (West Germany 1967, director:  
Holger Meins): © Archiv Conradt, Berlin

ihm für ein paar Tage im Winter mit einem Volkswagen, in den es feucht hineinzog und dessen Heizbirne rußte, zu einem Filmfestival nach Belgien gefahren. Dort haben wir uns viele Filme angesehen und darüber gesprochen, auch einen politischen Krawall organisiert und gemeinsam ein kleines Manifest verfaßt. Nie aber haben wir über einen Gangsterfilm gesprochen, den ich mir als Modell der RAF vorstellen kann.

Ich stelle mir Holger Meins bei der RAF als eine der Nebenfiguren vor, die im Gangster-Genre nicht das Wort führt, vielmehr eine stille technische Arbeit tut, das Fluchtfahrzeug vorbereitet oder die Sprengung des Tresors. Diese Gangster-Arbeiter hat oft eine unglückliche Liebe ins Verbrechen verschlagen, auch die unglückliche Liebe zu einem Beruf, wie im Falle der Boxer und Rennfahrer.

Über Liebesdinge hatte ich mit Holger Meins auch nie gesprochen. Konnte es sein, daß er den Film tief geliebt hatte und enttäuscht worden war? Oder: wenn er dem Anspruch dieser Liebe nicht genügen konnte, wie sollte ich das können?

Das sind die Phantasien von einem, der sich verlassen fühlte. Aber es galt und gilt zu verstehen, daß Holger Meins jede Bindung aufheben wollte: Er wollte sein Leben einsetzen.

Abbildungen aus OSKAR LANGENFELD (BRD 1967, Regie: Holger Meins):  
© Archiv Conradt, Berlin

# American Framing

## *Notes for a Film about Malls*

*AnySite* is an electronic map. You enter the geographical data you want, and a map section appears which can be navigated using a mouse. By clicking a particular position, you choose the location for a business, in our case a mall.

The demographic data of the locality are then computed, and you are shown how much spending power there is in the surrounding mile, or even 250 miles. The calculation takes into account which business offers are already present and which roads the residents prefer to use. There are already about thirty thousand malls in the U.S., all of which compete with one another. Real-estate agencies have specialized in finding new locations; they fly over the target area in helicopters. Electronic map technology was developed for the armed forces and first used to control cruise missiles.

*Locations.* "The peripheral shopping center is sufficient unto itself just like modern housing projects or industry parks. It does not need an environment in which to embed itself; on the contrary, it needs contrast, lack of structure. It is a location providing municipal breadth and density for an uneventful periphery. Any attempt to provide local points of reference to an environment would only be damaging. The normal arrangement is that of containers or a row of containers strung together in the landscape and surrounded by parking lots and undefined space. Nothing can be seen from outside. Inside there is a completely staged city." (Dieter Hoffmann-Axthelm)

*Cap Risk* is another electronic map. It extrapolates the demographic data of a neighborhood in order to make forecasts about crime (crime prediction). It is very important for a mall to be seen as "safe" and for its mainly female visitors to be neither afraid of crimes taking place nor of being harassed by beggars or their like.

# Amerikanische Einstellung

## *Notizen zu einem Film über Malls*

*AnySite* ist eine elektronische Landkarte. Man gibt die gewünschten geographischen Daten ein, worauf ein Kartenausschnitt erscheint, der mit der Maus zu durchwandern ist. Klickt man eine Stelle an, hat man den Standpunkt für ein Geschäft gewählt; in unserem Falle eine Mall.

Nun werden die demographischen Daten der Umgebung verrechnet, es wird ersichtlich, wieviel Kaufkraft im Abstand von einer Meile oder auch 250 Meilen angesiedelt ist. Der Berechnung liegt auch zugrunde, welche Geschäftsangebote es schon gibt und welche Verkehrswege von den Anwohnern bevorzugt werden.

Es gibt in den USA schon rund 30.000 Malls, die einander Konkurrenz machen. Immobilienfirmen haben sich darauf spezialisiert, neue Standorte zu finden, sie überfliegen das Zielgebiet mit dem Hubschrauber. Elektronische Landkarten sind eine militärtechnische Entwicklung und wurden zuerst für die Steuerung von Marschflugkörpern benutzt.

*Standorte.* „Das periphere Einkaufszentrum genügt sich selbst, genau wie die moderne Siedlung oder der Gewerbepark. Es braucht kein Umfeld, in das es sich einbettet, es braucht gerade umgekehrt den Kontrast, das Strukturlose. Es ist der Ort der städtischen Fülle und Dichte in einer ereignisarmen Peripherie. Die Anreicherung mit lokalen Haftpunkten, der Versuch, auf ein Umfeld zu verweisen, wäre nur schädlich. Der Normalfall ist der im Gelände liegende Container oder eine Kette aneinandergereihter Container, umgeben von Parkplätzen und undefinierter Fläche. Von außen ist nichts zu sehen. Innen ist vollinszenierte Stadt.“ (Dieter Hoffmann-Axthelm)

*CAPRisk* ist eine andere elektronische Karte. Sie rechnet die demographischen Daten einer Nachbarschaft hoch, um Vorhersagen

*Exterior.* Like department stores before them, malls have no need for windows (the walls of both being required for the display of the goods), so that there is nothing functional which could help subdivide their façades. Most malls in the U.S. are outside urban areas and reached by automobile, as a result of which the building is usually surrounded by multistory parking garages. Cheap land is an argument against the construction of underground parking areas which, moreover, many visitors are afraid of.

It is difficult to show an outside view of North America's largest mall, in Edmonton; only an aerial photo can include it completely. (This is how it appears on postcards.)

Malls lack repetitive elements which could be used to represent the whole. Inner-city malls are little concerned about their façades, which at best follow the style of the surrounding buildings. Even at ground level on a busy street, malls hardly ever have shop windows. It is as if a choice had to be made between opening up to the public street and the mall space. (Perhaps the notion of enticement also plays a part, as in the case of nightspots which shut themselves off from the gaze of passers-by.)

And when a mall does have a distinctive exterior, this remains completely external. Even a star architect like Renzo Piano has no say in the interior design (like on Potsdamer Platz in Berlin). This is left to the internal engineer-architects of the operator.

*Entrance.* Malls hardly ever have an impressive entrance. This also can mean that they are aware of their appeal and wish to express precisely this. Besides, most visitors enter through the back entrances from the parking garages. Above all, this is because an impressive entrance requires stairs. And retail stores fear stairs more than almost anything else. It is said that each step which needs to be climbed cuts turnover by 10 percent.

*Threshold.* The Austrian-born mall pioneer Victor Gruen wanted to bring about a kind of trance which would seize the visitor on crossing the threshold. This is the so-called Gruen effect.

*People Counter.* Video cameras survey the entrances; this device transforms humans into numbers. Who uses which entrance or exit, and when? Which visitors become purchasers?

über die Kriminalität machen zu können (Crime Prediction). Es ist für Malls sehr wichtig, daß sie als „sicher“ gelten, daß die hauptsächlich weiblichen Besucher dort weder ein Verbrechen noch Belästigungen fürchten müssen, etwa von Bettlern.

*Außen.* Wie schon die Kaufhäuser haben die Malls keinen Bedarf an Fenstern (die Wände beider Bautypen werden zur Ausstellung der Waren gebraucht), so daß es nichts Funktionelles gibt, das die Fassaden gliedern helfen könnte. Die (meist außerstädtischen) Malls in den USA werden mit dem Auto erreicht, deshalb ist das Bauwerk zumeist von mehrstöckigen Parkebenen umgeben. Der billige Baugrund spricht gegen unterirdischen Parkraum, der zudem vielen Besuchern Angst machen könnte.

Die größte Mall Nordamerikas, in Edmonton, ist von außen kaum abbildbar, nur eine Luftaufnahme kann sie gänzlich erfassen. (So erscheint sie auf Postkarten.)

Es fehlt den Malls das repetitive Element, das einzeln das Ganze repräsentieren könnte. Auch innerstädtische Malls wissen wenig mit der Fassade anzufangen, die sich bestenfalls stilistisch an die Bauformen der Umgebung anlehnt. Auch im Erdgeschoß, an einer belebten Straße, haben die Malls kaum je Schaufenster. Als gelte es, eine Wahl zu treffen: entweder die Straßenöffentlichkeit oder der Mall-Raum. (Vielleicht auch die Idee der Verlockung, wie bei den Nachtlokalen, die sich dem Blick des Passanten verschließen.)

Und hat eine Mall eine besondere Außengestalt, so ist diese ihr wirklich gänzlich äußerlich. Auch ein Stararchitekt wie Renzo Piano hat (so in Berlin am Potsdamer Platz) über die Innengestaltung kein Wörtchen mitzureden. Das Innen bleibt den festangestellten Ingenieur-Architekten der Betreiberfirma überlassen.

*Eingang.* Malls haben kaum je einen eindrucksvollen Eingang. Auch das kann heißen, sie seien sich ihrer Anziehungskraft bewußt und wollten eben dies ausdrücken. Außerdem kommen die meisten Besucher durch die Hintereingänge von den Parkgaragen. Vor allem: Zu einem eindrucksvollen Eingang gehören Treppen. Und kaum etwas fürchtet der Einzelhandel mehr als Treppen. Von Ladengeschäften heißt es, jede Stufe, die zu steigen sei, koste zehn Prozent Umsatz.

*Deceleration.* Wolfgang Preisser measured pedestrian speed in the laboratory along with the effects of various floor coverings. He designed a set of rules for pedestrian traffic: how great should the distance be between one visitor and the next when moving by or passing each other?

The aim is a density of people at which neither an impression of crowdedness nor of emptiness arises. The ideal separating distance is said to be that at which a visitor can see his neighbor from the head to just above the knees, equivalent to what is known in cinema terminology as a medium shot or in German as *Amerikanische Einstellung*, American framing. This is the frame size where the revolver is visible.

*Where to?* Someone in a desert wanting to walk straight ahead will actually find himself moving in a counterclockwise circle because the right leg is more developed than the left. People entering a mall almost invariably veer towards the right. Jeff Bing's explanation is that today's pedestrian has become completely conditioned by his driving habits. Someone who is driving will hardly ever cross the street, and accordingly that which a town has to offer has to be arranged to correspond. This means that on the way to work mainly breakfast and lunch items and those little presents which are an important part of office life should be offered. The clothes and grocery stores can be situated on the side of the street along which one drives home. The pattern of stores inside a mall must be arranged the same way; a connection between need and sub-need has to be designed.

*Interview.* Gilbram thought up the following consumer-research technique. A representative of the agency approaches a visitor to the mall and asks for change for a dollar. It turns out that young women prefer helping young women, old men prefer helping old men, and so on. Furthermore the surroundings also have an influence. Close to the smell of a bakery, twice as many test persons were willing to change a bank-note. This method of concealed investigation is used to evaluate the ambiances of different parts of a mall.

Gilbram established that while the smell of food is detrimental to the sales of clothes, the smell of bath essences is very beneficial. Malls always try to acquire one or two high-class bathroom and toiletry stores

*Schwelle.* Der österreichstämmige Mall-Pionier Victor Gruen wollte erreichen, daß die Besucher, kaum haben sie die Schwelle überschritten, in eine Art Trance fallen. Das ist der sogenannte Gruen-Effekt.

*People Counter.* Video-Kameras überwachen die Eingänge, das Gerät wandelt menschliche Gestalten in Zahlen um. Wer benutzt zu welcher Zeit welchen Ein- oder Ausgang? Welche Besucher werden zu Käufern?

*Verlangsamung.* Wolfgang Preisser vermaß im Labor die Geschwindigkeit der Fußgänger, unter Einfluß des jeweiligen Bodenbelags. Er entwarf ein Regelwerk für den Fußgängerverkehr: Wie groß muß der Abstand von einem Besucher zum nächsten sein, beim Passieren, beim Überholen?

Eine Personendichte wird angestrebt, die den Eindruck weder von Enge noch Leere aufkommen läßt. Für ideal gilt der Abstand, bei dem ein Besucher den nächsten vom Kopf bis etwas über die Knie ins Auge fassen kann, was in der Kinoterminologie *Amerikanische Einstellung* heißt. (Die Einstellungsgröße, in der auch der Revolver noch sichtbar ist.)

*Wohin?* Wer in der Wüste geradeaus gehen will, geht tatsächlich gegen den Uhrzeigersinn im Kreis, weil das rechte Bein stärker entwickelt ist. Wer eine Mall betritt, wendet sich fast immer zuerst nach rechts. Jeff Bing erklärt das damit, daß der heutige Fußgänger gänzlich von seinen Autogewohnheiten konditioniert wird. Wer mit dem Auto fährt, wird kaum je die Straßenseite wechseln, dementsprechend müssen die Angebote einer Stadt gelegen sein.

Auf dem Weg zur Arbeit hauptsächlich Frühstücks- und Lunchartikel und kleine Geschenke, die ein wichtiger Bestand des Bürolebens sind. Auf der Straßenseite, auf der man heimfährt, die Kleidungs- und Lebensmittelgeschäfte. Ebenso müssen die Geschäfte in der Mall angeordnet sein, es muß ein Zusammenhang von Bedürfnis und Unterbedürfnis konstruiert werden.

*Befragung.* Gilbram hat die folgende Form der Publikumsbefragung erdacht: Ein Beauftragter der Agentur spricht einen Mall-Besucher



and subsidize their rent. Above all, it is necessary to include not only stores with high turnover, but attractive ones as well.

The tenant mix is seen as an art form, and mall managers are permanently recombining their tenants. The sequence of businesses in a mall follows rules and transcends them, like dishes on a menu. Gilbram works as an adviser to malls with negative development. His first move is often to have scaffolding put up to give an impression of change, of relaunching.

*Cycles.* Borrowing from Oswald Spengler, Sylvia Berger-Stüssgen has applied the idea of the life cycle to malls: 1. introductory period, 2. growth period, 3. mature period, 4. degenerative period. Death cannot be avoided, merely postponed.

*Elevation.* Paco Underhill, who also works as a consultant, places a couple of cameras in a mall and makes recordings over a couple of days. The time-lapse reveals the flow of visitors, which places they leave out, where they pass by too quickly, where they collect without being close to a store. This is why the broad aisles leading through the malls are almost always packed with obstacles, such as potted palms and seats (positioned so as to give a view of a couple of shops). Carpets and the color scheme of the floor also serve to direct the current of passers-by.

*No man's land.* Towns have been around for about five thousand years, and virtually always and everywhere their street space was open to everyone. Under the Borgias, a bridge was privatized in Florence to create an escape route for princes. Since the seventies, Minneapolis has had a network of skywalks, connecting bridges for pedestrians throughout the city center. They are private and are patrolled by similarly private guards who block access to unpleasant people or potential troublemakers.

As a result, anyone using public footpaths becomes suspect of being antisocial. With their synthetic urbanity, malls also declare all areas outside their scope to be no man's land.

*Palms.* Almost all malls have plants, like in an artificial paradise. Many passers-by touching the trunks of the palms are astonished to find they

an und bittet, einen Dollar in Münzen zu wechseln. Es zeigt sich, daß zunächst die jungen Frauen am liebsten den jungen Frauen helfen und die alten Männer den alten Männern usw. Darüber hinaus hat die Umgebung einen Einfluß. Im Duft eines Bäckerladens sind doppelt so viele Probanden bereit, einen Geldschein zu wechseln. Dieses verdeckte Untersuchungsverfahren wird angewandt, die Teilambientes einer Mall zu evaluieren.

Gilbram hat herausgefunden, daß der Geruch von Essen dem Absatz von Kleidung im Wege, der Geruch von Badeessenzen dagegen höchst förderlich ist. Malls versuchen unbedingt, ein bis zwei Edel-Badartikelgeschäfte anzusiedeln, sie werden über die Miete subventioniert. Überhaupt gilt es, nicht nur umsatzstarke, sondern auch attraktive Läden zu integrieren.

Der Tenant Mix gilt als eine Kunst, die Mall-Manager sind ständig dabei, ihre Mieter zu rekombinieren. Die Folge der Geschäfte in einer Mall folgt Regeln und transzendiert diese, wie bei der Speisefolge. Gilbran arbeitet als Berater für Malls, die eine negative Entwicklung nehmen. Sein erster Schritt ist oft, zunächst einmal ein paar Gerüste aufzustellen, damit das Bild der Änderung, des Relaunchings gegeben ist.

*Zyklen.* In Anlehnung an Oswald Spengler wendet Sylvia Berger-Stußgen den Begriff des Lebenszyklus auf die Malls an: 1. Einführungsphase, 2. Wachstumsphase, 3. Reifephase, 4. Degenerierungsphase. Der Untergang läßt sich nicht abwenden, nur aufschieben.

*Erhebung.* Paco Underhill, der ebenfalls als Consultant arbeitet, hängt einige Kameras in Malls auf und zeichnet über ein paar Tage auf. Im Zeitraffer werden die Besucherströme sichtbar, welche Stellen sie auslassen, wo sie zu schnell passieren, wo sie sich stauen, ohne ein Geschäft in Sichtweite zu haben. Die breiten Straßen, die durch die Malls führen, sind deshalb fast immer mit Hindernissen gespickt: Palmkübel, Sitzgelegenheiten (so plaziert, daß man ein paar Geschäfte im Blick hat). Auch Teppiche oder die Farbgebung des Bodens sollen den Passantenstrom stauen und umlenken.

*Niemandsland.* Seit etwa fünftausend Jahren gibt es Städte, und fast immer und überall war der Straßenraum jedem zugänglich. Im

are real. In truth, they are touching a prepared tree trunk. There is a whole line of business devoted to preparing tree trunks, the way one stuffs animals. Preserved branches are attached to the trunks and contain steel wire so that they can be bent into shape as required.

*Domes.* There is hardly a mall which doesn't open into a foyer surmounted by a dome and letting in daylight: a tribute to the Pantheon in Rome, a symbolic as well as actual connection between heaven and earth. According to Richard Sennett, the order expressed in this building was one of "Observe and obey!" for the Romans, becoming "Observe and believe!" under the Christians.

*Eight seconds* is all the average pedestrian takes to pass by an average-sized shop window. The display must succeed in grabbing his attention within this time. Therefore the store has to give an advance impression through its façade and signs. Tests are carried out to see how the signs should be angled towards an observer. How should the signage of a shopping street be arranged: as complex as possible or as coherently as possible? Images are run past testers who later have to write down which words they can remember.

*Laboratory.* John Casti of the University of Santa Fe has constructed a test supermarket in virtual space. Primarily, he investigates impulsive behavior: how does a situation arise where a customer makes an unplanned purchase? This mainly has to do with the arrangement of products, the degree to which they are able to persuade those waiting at the checkout to buy, et cetera.

*Placement.* The placement of a particular product on a shelf is an art like the arrangement of tenants in a building. Chain stores have specialists who can call up the shelves in a screen simulation. Many basic principles apply; for instance, that people's gaze tends to move from left to right and that therefore the more expensive items ought to be placed there. Under certain circumstances a gap can show that a product is popular; under other circumstances the excessive quantities of similar objects show the same thing. Placement for several thousand branches is planned centrally.

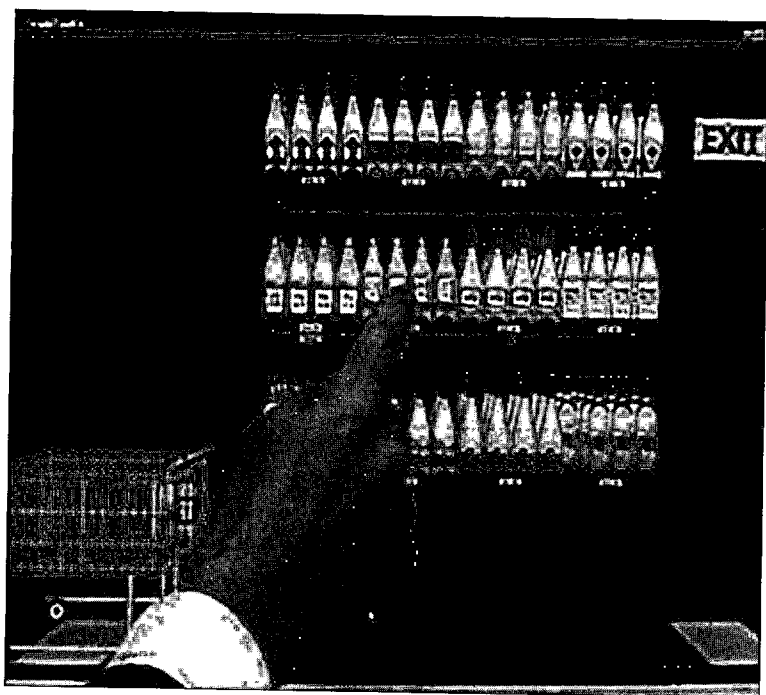
Florenz der Borgias wurde eine Brücke zum überbauten Fluchtweg der Fürstlichkeiten privatisiert. Seit den siebziger Jahren hat Minneapolis in der Innenstadt ein verzweigtes System von Skywalks, Verbindungsbrücken für die Fußgänger durch die gesamte Innenstadt. Sie sind privat und werden von einem ebenso privaten Dienst bewacht, der unansehnlichen Menschen und allen möglichen Störenfrieden den Zugang verwehrt.

Seither befinden sich alle, die über die öffentlichen Fußwege gehen, im Ruch der Asozialität. Und ebenso erklären die Malls mit ihrer synthetischen Urbanität alles Gebiet außerhalb ihres Geltungsbereichs zum Niemandsland.

*Palmen.* Fast alle Malls haben Pflanzen, wie in einem künstliches Paradies. Viele Passanten berühren die Stämme der Palmen und sind erstaunt, eine wirkliche Palme zu fühlen. In Wahrheit berühren sie einen präparierten Stamm. Es gibt einen ganzen Gewerbebezweig, der Baumstämme präpariert, so wie man Tiere ausstopft. Diesen scheinlebendigen Stämmen werden konservierte Äste aufgesteckt, die einen Stahldraht in sich haben, so daß man sie sich nach Wunsch zurechtbiegen kann.

*Kuppel.* Kaum eine Mall ohne die Öffnung zu einer Halle, die eine Kuppel trägt und die Tageslicht einläßt. Eine Reverenz an das Pantheon in Rom, eine symbolische wie tatsächliche Verbindung von Himmel und Erde. Die Ordnung, die sich im Bau ausdrückte, so Richard Sennett, bedeutete bei den Römern: „Sieh und gehorche!“ – bei den Christen dann: „Sieh und glaube!“

*Acht Sekunden* braucht der durchschnittliche Passant, ein durchschnittlich großes Schaufenster zu passieren. In dieser Zeit muß es der Ausstellung gelingen, die Aufmerksamkeit des Vorbeigehenden auf sich zu ziehen. Deshalb muß der Laden schon mit seiner Fassade und seinen Schriftzügen eine Vorauswirkung erzielen. Tests werden unternommen, in welchem Winkel die Schriftzüge zum Betrachter stehen müssen. Wie soll die Schrift (Signage) einer Ladenstraße gestaltet sein: möglichst komplex oder möglichst kohärent? Laufbilder ziehen am Probanden vorbei, der später niederschreiben soll, welche Wörter er sich gemerkt hat.



*Klever-Kart* is an "intelligent" shopping cart, in the sense that one refers to intelligent weapons. Through it each supermarket becomes a research institute for consumer behavior. By means of the *Klever-Kart* one can tell where each customer stopped with the trolley, which goods he loaded into the trolley, or which ones he removed again.

Already there are warehouses in which each object can be located using a telescanner just as easily as if it were an abstract array of symbols in a computer. The general who organized logistics in the Gulf War moved to the mail-order and retail firm Sears a couple of years ago. The companies making advanced electronic sales-control devices today were also once involved in developing military technology.

*Looks.* According to Joseph Weishar, an adviser and trainer, a store's interior furnishings must be designed so as to structure the view taken by a person entering. The gaze should be drawn to a display far inside the store. The feet cannot follow fast enough, and they are steered somewhere else. Now the customer has forgotten his goal. He feels

*Laboratorium.* John Casti von der Universität Santa Fé hat einen Versuchs-Supermarkt im virtuellen Raum aufgebaut. Er erforscht vor allem das *impulsive behaviour*. Wie kommt es dazu, daß ein Kunde ungeplant einen Kauf tätigt? Das hat vor allem mit der Anordnung der Ware zu tun, wie ein Gegenstand beim Warten an der Kasse zum Kauf anreizt usw.

*Plazierung.* Die Plazierung einer bestimmten Ware in einem Regal ist eine Kunst wie der Tenant-Mix, die Zusammenstellung der Mieter im Bauwerk. Kettenläden haben einen Spezialisten, der in einer Bildschirm-Simulation die Regale abrufen kann. Es gelten da viele Grundregeln, etwa, daß der Blick des Menschen von links nach rechts schweift und deshalb dort der teurere Artikel stehen sollte. Unter bestimmten Umständen kann eine Lücke anzeigen, daß eine Ware begehrt ist, unter anderen Umständen zeigt die übergroße Menge des gleichen Gegenstands dasselbe an. Die Plazierung wird zentral für ein paar Tausend Filialen geplant.

*Klever-Kart* ist ein „intelligenter“ Einkaufswagen, so wie man von intelligenten Waffen spricht. Mit ihm wird jeder Supermarkt zur Forschungsstelle für konsumistisches Verhalten. Mittels des Klever-Kart läßt sich von jedem Kunden feststellen, wo er mit dem Wagen stehenblieb, welche Waren er in den Wagen lud oder welche er wieder entfernte.

Es gibt bereits Warenlager, in denen mittels Telescanner jeder Gegenstand geortet werden kann, so leicht, als wäre er ungegenständig und adressierbar wie eine Zeichenkonstellation im Computer. Der General, der im Golf-Krieg die Logistik organisierte, ging vor ein paar Jahren zum Versand- und Einzelhandelskonzern Sears. Auch die Firmen, die heute die avancierten elektronischen Verkaufssteuerungs-Apparate bauen, haben zuvor militärtechnische Entwicklungen betrieben.

*Blicke.* Die Inneneinrichtung eines Ladens muß nach Joseph Weishar, einem Berater und Trainer, so beschaffen sein, daß sie den Blick des Eintretenden strukturiert. Der Blick muß auf eine Ausstellung in der Ladentiefe gezogen werden. Die Füße können dem nicht gleich folgen, sie werden woandershin gelenkt. Jetzt hat der

lost, and it is the act of purchasing which is to restore his self-confidence.

*Cathedrals.* It took several centuries to complete the cathedrals in Ulm and Cologne. The era of department stores lasted about a hundred years. Today, after about thirty years, malls are in a crisis. They are feeling the pressure from factory outlets, category killer-shops, and e-business. It has been asked why Ulm's cathedral provided room for several times the number of the city's inhabitants. Was the underlying thought to keep a space for the dead?

The explanation which presents itself today is that the aisles were used as a covered market during bad weather. In the nineteenth century, the recently rediscovered field of sexuality seemed to offer an answer to almost every question which could be asked. Today, the place of sexuality has been taken by the urge to consume.

Kunde sein Ziel vergessen. Er fühlt sich verloren, und es soll ein Kaufakt sein, der ihm die Selbst-Sicherheit wiedergibt.

*Kathedralen.* Es dauerte mehrere Jahrhunderte, die Dome in Ulm oder Köln fertigzustellen. Die Zeit der Kaufhäuser währte etwa hundert Jahre. Die Malls sind heute, nach etwa dreißig Jahren, in der Krise. Sie werden von *Factory Outlets*, *Category Killer-Shops* und vom elektronischen Fernhandel bedrängt. Man hat die Frage gestellt, warum das Münster in Ulm ein vielfaches mehr an Platz bot, als die Stadt Einwohner hatte. Galt es, auch den Toten einen Platz bereitzuhalten?

Heute drängt sich die Erklärung auf, daß die Seitenschiffe bei schlechter Witterung als überdachter Marktplatz benutzt wurden. Im 19. Jahrhundert war es die Sexualität, die wiederentdeckt zur Erklärung fast jeder Frage zu taugen schien, die sich überhaupt stellen ließ. Heute ist an die Stelle der Sexualität der Einkaufstrieb getreten.



# Controlling Observation

In January 1999 Cathy Crane and I started research in the U.S. for a film with the working title GEFÄNGNISBILDER (Prison images). We were looking for footage from security cameras installed in penitentiaries, instruction material for prison officers, documentaries, and feature films which included depictions of prisons. We got to know a private investigator who, as a civil-rights activist, campaigns for the families of prisoners killed in Californian prisons – a private detective who reads Hans Blumenberg when he has to wait.

An architect showed us the plans for a new penitentiary for “sex offenders” in Oregon; one-third of the planned buildings had been crossed out, having been intended for therapeutic measures before the legislature refused funding. In Camden, New Jersey, near Philadelphia, a guard showed me around the prison; the men gave me disdainful, sidelong looks from behind glass similar to that in a lion house. I saw women brushing each other’s hair like women in a Pasolini film. The guard told me that there were vents in the ceilings of the day rooms through which tear gas could be introduced, but that this had never been done as the chemicals deteriorated after a time.

Pictures from the maximum-security prison in Corcoran, California. A surveillance camera shows a pie-shaped segment of the concrete yard where the prisoners, dressed in shorts and mostly shirtless, are allowed to spend half an hour a day. One prisoner attacks another, whereupon those not involved lay flat on the ground, arms over their heads. They know that when a fight breaks out, the guard will call out a warning and then fire once using rubber bullets. If the prisoners continue fighting, the guard will use live ammunition.

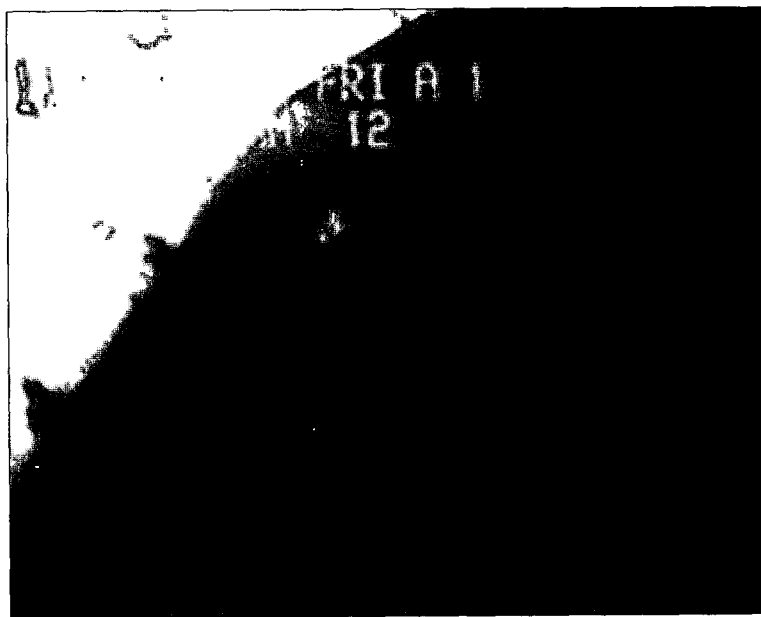
The pictures are silent, and the shot is only revealed in the trail of gun smoke drifting across the screen. The camera and the gun are right next to each other; field of vision and field of fire merge. The reason that the yard was built to form pie segments is clear – so that there is nowhere protected against observation or bullets. One of the prisoners

# Kontrollblicke

Im Januar begannen Cathy Crane und ich in den USA mit der Recherche zu einem Film mit dem Arbeitstitel GEFÄNGNIS-BILDER. Wir suchten nach Bildern aus den Überwachungskameras, die in Strafanstalten installiert sind, nach Instruktionsfilmen für Gefängniswärter, nach Dokumentar- und Spielfilmen, die vom Gefängnis eine Darstellung geben. Wir lernten einen Privatdetektiv kennen, der als Bürgerrechtler für die Familien von Häftlingen streitet, die in kalifornischen Gefängnissen zu Tode gekommen sind – ein Privatdetektiv, der, wenn er warten muß, am liebsten Hans Blumenberg liest.

Ein Architekt zeigte uns den Plan einer neuen Strafanstalt für „Sex Offenders“ in Oregon, auf dem ein Drittel der geplanten Bauwerke ausgestrichen war, das waren die für therapeutische Maßnahmen, für die das Parlament keine Mittel bewilligt hatte. In Campden bei Philadelphia führte mich ein Wärter durchs Gefängnis, hinter Glasscheiben wie im Raubtierhaus sahen mich die Männer aus dem Augenwinkel verachtungsvoll an. Ich sah Frauen, die einander die Haare büsteten wie in einem Pasolini-Film. Der Wärter sagte mir, in den Decken der Aufenthaltsräume gäbe es Einlässe, durch die man Tränengas einströmen lassen könne, dazu sei es aber nie gekommen, weil die Chemikalie sich nach einiger Zeit zersetze.

Bilder aus dem Maximum Security Gefängnis in Corcoran, Kalifornien. Die Kamera zeigt einen tortenstückförmigen Ausschnitt, den betongedeckten Hof, auf dem die Gefangenen in kurzen Hosen und oft ohne Hemd eine halbe Stunde am Tag verbringen können. Ein Häftling greift den anderen an, worauf die nicht beteiligten Häftlinge sich sogleich flach auf den Boden legen, die Arme über dem Kopf. Sie wissen, was jetzt kommt: Der Wärter wird eine Warnung rufen und danach ein Gummigeschoß abfeuern. Hören die Häftlinge mit dem Kampf jetzt nicht auf, schießt der Wärter scharf.



– usually the one who attacked – collapses. In many cases he is dead or fatally wounded.

The prisoners belong to prison gangs with names like "Aryan Brotherhood" or "Mexican Mafia". They have received long sentences and are locked up far away from the world in a maximum-security prison. They have hardly anything but their bodies, whose muscles they train constantly, and their affiliation to an organization. Their honor is more important to them than their life; they fight although they know they will be fired on. At Corcoran, brawling prisoners have been shot at on more than two thousand occasions. Some guards have claimed that their colleagues have often sent members of conflicting groups into the yard together deliberately and placed bets on the outcome of the fights as if the prisoners were gladiators.

The surveillance cameras run at reduced speed in order to save on material. In the footage available to us, the intervals were extended so that the movements are jerky and not flowing. The fights in the yard look like something from a cheap computer game. It is hard to imagine a less dramatic representation of death.

Die Bilder sind stumm, vom Schuß zieht nur der Pulverrauch durch das Bild. Die Kamera und das Gewehr sind gleich nebeneinander, Blickfeld und Schußfeld fallen zusammen. Es ist zu erkennen, daß der Hof in der Form von Kreissegmenten errichtet wurde, damit es an keiner Stelle Schutz vor dem Blick oder der Kugel geben kann. Ein Häftling, meistens derjenige, der angegriffen hat, bricht zusammen. In vielen Fällen ist er tot oder tödlich verletzt.

Die Häftlinge gehören Prison Gangs an, mit Namen wie „Aryan Brotherhood“ oder „Mexican Mafia“. Sie sind zu langen Strafen verurteilt und im Hochsicherheitsgefängnis fernab von der Welt eingeschlossen. Sie haben kaum etwas anderes als ihren Körper, dessen Muskeln sie ständig entwickeln, und die Zugehörigkeit zu einer Organisation. Ihre Ehre ist ihnen wichtiger als ihr Leben, sie kämpfen, obwohl sie wissen, daß man auf sie schießen wird; in Corcoran wurde auf kämpfende Insassen zweitausend Mal das Feuer eröffnet. Wärter haben ausgesagt, daß ihre Kollegen oft absichtlich die Angehörigen feindlicher Gruppen zusammen auf den Hof geschickt und auf den Ausgang der Kämpfe Wetten abgeschlossen haben, als wären die Gefangenen Gladiatoren.

Aus Gründen der Materialersparnis laufen die Bänder der Überwachungskameras mit verminderter Geschwindigkeit. Bei den uns vorliegenden Aufzeichnungen wurden die Phasen verlängert, so daß die Bewegungen ruckhaft und unrund sind. Die Kämpfe auf dem Hof sehen aus wie aus einem billigen Computerspiel. Eine weniger dramatische Darstellung des Todes ist kaum vorstellbar.

## Technik der Überwachung

Die Bilder von den Kämpfen und Erschießungen haben wir von einer Anwältin bekommen, die die Angehörigen der erschossenen Häftlinge vertritt. Die Wärter haben stets ausgesagt, sie hätten befürchtet, der angreifende Häftling habe eine Waffe bei sich – etwa den spitz geschliffenen Stiel eines Plastiklöffels. Die Häftlinge in Corcoran sind allerdings einer solch scharfen Kontrolle unterworfen, daß damit kaum zu rechnen ist.

An einer zentralen Kontrollstelle ist abzulesen, welche Zellen belegt und welche leer sind, welche Tür geöffnet ist und in welchem Gang sich eine Person bewegt. Die Wärter geben ein elektronisches

## Surveillance Technology

We obtained the footage of the fights and shootings from a female attorney representing the relatives of the prisoners killed. The guards always stated that they had feared the attacking prisoner was carrying a weapon, such as the sharpened handle of a plastic spoon. The prisoners in Corcoran are subject to such strict controls, however, that this would hardly be very probable.

From a central control room it is possible to monitor which cells are occupied and which are empty, which doors are open and in which walkway each person is to be found. The guards can give an electronic identification signal allowing any forbidden movement by a prisoner to be discovered.

In the present judicial crisis in the U.S. – despite sinking crime rates the number of prisoners has quadrupled over the past twenty years – many new prisons are being built, including some by private operators. New technologies are being developed and implemented in order to reduce costs.

Guards are meant to have as little direct contact with the prisoners as possible, and just as the role of humans in the production of goods has given way to machines, so too are prisoners to be kept almost without any direct human intervention.

There is a machine for sale which can check for drugs and weapons in all of a prisoner's orifices.

Metal detectors at every door.

An iris scanner is a device which photographs the iris, isolates the significant characteristics, and compares them with a set of data. This equipment can be fixed to doors and identify each individual, prisoner or guard, within two seconds.

A chair which embraces a raging prisoner in its steel arms and gags him with gentle force, like something from a cinema fantasy.

This object also expresses a desire for objectivity, for dispassionate repression.

## Public Relations

The State of California has removed the word "rehabilitation" from its statutes; prison no longer even purports to aim at correction, it is

Kennungssignal, so daß jede unerlaubte Bewegung eines Häftlings entdeckt werden kann.

In der gegenwärtigen Justizkrise in den USA – die Zahl der Verurteilten hat sich in den letzten zwanzig Jahren vervierfacht, bei sinkender Kriminalität – werden viele neue Gefängnisse errichtet, auch von privaten Betreibern. Um die Kosten herabzusetzen, werden technische Mittel entwickelt und eingesetzt.

Die Wärter sollen so wenig als möglich in direkten Kontakt mit den Häftlingen treten, und so wie es bei der Güterproduktion kaum noch Menschen, fast nur noch Maschinen gibt, soll auch die Häftlingsverwahrung fast ohne direkten menschlichen Eingriff vonstatten gehen.

Eine Maschine wird angeboten, die den Häftling in allen Körperöffnungen untersucht, nach Drogen und Waffen.

Metalldetektoren an jeder Tür.

Iris-Scanner: ein Gerät, das über eine Kamera das Bild der Iris aufnimmt, die signifikanten Charakteristika isoliert und mit einem Datensatz vergleicht. Diese Geräte können an Türen angebracht werden und jedes Individuum, Gefangenen oder Wärter, innerhalb von zwei Sekunden identifizieren.

Ein Stuhl, der wie in einer Kinophantasie einen tobenden Häftling mit stählernen Armen umschlingt und mit sanfter Gewalt knebelt.

Auch in dieser Apparatur drückt sich der Wunsch nach Sachlichkeit aus, nach leidenschaftsloser Repression.

## Public Relations

Der Staat Kalifornien hat das Wort „Rehabilitation“ aus den Gesetzbüchern gestrichen, das Gefängnis dient nicht einmal vorgeblich zur Besserung, sondern ausdrücklich nur zur Bestrafung. Das Justizministerium hat ein Video für die Medien produzieren lassen, das vor allem beweisen soll, daß die Verurteilten im Gefängnis keineswegs ein luxuriöses Leben führen, vielmehr eine harte Zeit dort zu verbringen haben – „The Toughest Beat in California“. Die stilistischen Mittel: Die Türen fallen überlaut ins Schloß, die Wärter kommen mit überlauten Schritten heran und rasseln mit den Schlüsseln, als drohe jedesmal die Hinrichtung.

explicitly there to punish. The justice department commissioned a video for the media, primarily intended to prove that those sentenced to prison do not lead a life of luxury at all, but on the contrary have a tough time there ("The Toughest Beat in California"). The stylistic means employed include doors being locked over-loudly, guards approaching with over-loud steps and rattling with their keys as if execution is looming all the time.

They are shown in slow motion, using a long focal length and against background music intended to link them with heroes from Westerns. This video can be compared to a propaganda film the Nazis produced at Brandenburg Prison in 1943. Both have the same message: "The time for leniency is over. Let us no longer speak of correction, but rather of the severity of punishment."

Both films show how a prisoner is bound hand and foot like a escape artist in the circus. Both films make the criminal into a spectacle. In doing so the Californian film is more sensationalist than the Nazi film. The extent of abuse in Germany of 1943 was of course greater than in the California of today, but the Nazis were still at pains to maintain an appearance of legality.

The demand for entertainment has grown immeasurably since then. Even films critical of prisons wish to be entertaining. There are hardly any critical films which manage to do so without the fearful excitement accompanying an execution.

## Prison as a Spectacle

With the advent of the modern era, punishment underwent a fundamental change, and public torture and execution were abolished. Those who break the law are shut away behind walls, withdrawn from the gaze, made invisible.

Every picture from prison is a reminder of the cruel history of the criminal justice system.

We see a film produced by the Bureau of Prisons in Washington for further education of prison staff. A prisoner is raging, and a guard tries in vain to calm him down; he calls his superior who again attempts appeasement. Then the guard fetches a camera so as to document the following procedure completely. A combat unit arrives on the scene together with a physician; having stormed the cell and overwhelmed

Man sieht sie in Zeitlupe, bei langer Brennweite zu einer Musik, die sie in die Nähe des Westernhelden rücken soll.

Dieses Video läßt sich mit einem Propagadafilm vergleichen, den die Nazis 1943 über das Zuchthaus Brandenburg herstellten. In beiden Fällen die gleiche Botschaft: „Die Zeit der Milde ist vorbei. Sprechen wir nicht mehr von Besserung, vielmehr von der Härte der Strafe.“

In beiden Filmen ist zu sehen, wie ein Häftling an Händen und Füßen gefesselt wird wie ein Entfesselungskünstler im Zirkus. Beide Filme machen aus dem Kriminellen ein Spektakel. Der kalifornische Film ist dabei sensationistischer als der nazideutsche. Natürlich gab es mehr Mißhandlung im Deutschland von 1943 als im Kalifornien von heute, aber die Nazis waren noch um den Anschein der Legalität bemüht.

Das Unterhaltungsbedürfnis ist inzwischen unvorstellbar angewachsen. Auch der gefängniskritische Film will unterhaltend sein. Kaum ein kritischer Film kommt ohne die Angstlust aus, die eine Hinrichtung erregt.

## Das Gefängnis als Spektakel

Mit der Neuzeit ändert sich die Praxis der Bestrafung grundsätzlich, die öffentliche Marter und Hinrichtung werden abgeschafft. Wer gegen die Gesetze verstößt, der wird hinter Mauern weggeschlossen, dem öffentlichen Blick entzogen, unsichtbar gemacht.

Jedes Bild aus dem Gefängnis erinnert an die grausame Vorgeschichte der Strafjustiz.

Wir sehen einen Film, den das „Bureau of Prisons“ in Washington zur Fortbildung des Gefängnispersonals hergestellt hat. Ein Gefangener tobt, der Wärter sucht ihn vergeblich zu beruhigen, ruft seinen Vorgesetzten, der nochmals zu beschwichtigen sucht. Nun holt ein Wärter die Dienstkamera, um den folgenden Vorgang vollständig zu dokumentieren: Eine Einsatzgruppe trifft ein, dazu ein Arzt, sie stürmt die Zelle, überwältigt den Gefangenen und fesselt ihn auf das Bett. (Die fünf Mitglieder der Einsatzgruppe sind mit Helmen und Brustwehren geschützt, und jedem kommt die Aufgabe zu, einen bestimmten Körperteil des Tobenden zu ergreifen.)



the prisoner, they tie him up on the bed. (The five members of the combat unit are wearing protective helmets and breastplates, and each of them has the task of seizing a particular part of the raging man's body.) All this is captured on camera so as to document the detachment which the justice apparatus is supposed to maintain towards the prisoner.

Precisely because the portrayal is so meticulous, it is also implausible and operates as a denial. It over-insists that the personnel were acting indifferently and without emotion, that they took no pleasure in subjecting the prisoner. The message is proclaimed so often and so loudly that one must believe the opposite to be true.

## Observational Control

In modern prisons, intended to improve the prisoner, he is no longer put on exhibit, yet the guard's controlling gaze is still upon him. The guard is society's representative, and with this in mind Jeremy Bentham, the philosopher of punishment, drew up plans for a prison with a central watchtower, providing a line of sight into each cell. The prisoners would be unable to tell whether the tower was actually occupied; they would simply be aware of potential observation. Bentham imagined that anyone would be able to enter the tower and perform the task of supervision.

In order for panoptic control to work, cells must be open and have bars instead of the wall which is usual in the U.S. Over the past ten years, prisons in the United States have once more been built according to panoptic principles. In point of fact, video cameras could be used anywhere but what is important to prison operators is that the prisoner feels exposed to live observation.

At the same time there are more and more prisons where the prisoners can no longer enter into direct visual contact with their visitors – neither through a grille nor through plate glass. They may only communicate via videophone. This is justified on humanitarian grounds: relatives no longer need to undertake long journeys to the prison, they only have to go to an office which provides and supervises the connection.

Through this, one of the central narrative figures of prison films loses its basis. How often have we viewed scenes where visitor and prisoner are talking together and the invigilating guard steps in? Or of a parting

All dies hält eine Kamera fest, um die Distanz dokumentieren zu können, die der Justizapparat zum Gefangenen halten soll.

Gerade weil die Darstellung so akribisch ist, ist sie unglaublich und wirkt als Verleugnung. Allzu sehr wird beschworen, daß das Personal interesselos handelt und ohne Affekt, auch an der Unterwerfung des Häftlings kein Vergnügen hat. Das wird hier so oft und laut ausgerufen, daß man das Gegenteil glauben muß.

## Kontrollblick

Im Gefängnis der Moderne, das den Gefangenen bessern soll, wird er nicht mehr ausgestellt, aber der kontrollierende Blick des Wärters ist auf ihn gerichtet. Der Wärter ist Stellvertreter der Gesellschaft; deshalb plante der Philosoph des Strafens, Jeremy Bentham, einen zentralen Aussichtsturm, der Einblick in jede Zelle bot. Die Gefangenen konnten jedoch nicht erkennen, ob der Turm tatsächlich besetzt war – sie spürten nur den potentiellen Blick. Bentham stellte sich vor, daß jeder den Turm betreten und die Funktion der Aufsicht einnehmen könnte.

Für die panoptische Kontrolle muß die Zelle einsehbar sein, ein Gitter statt einer Wand, wie es in den USA üblich ist. In den USA sind in den letzten Jahren wieder Gefängnisse nach den panoptischen Grundsätzen gebaut worden. Eigentlich können Videokameras überall Einsicht nehmen, aber es kommt den Bauherren hier darauf an, daß der Gefangene sich einem lebendigen Blick ausgesetzt fühlt.

Zugleich gibt es immer mehr Gefängnisse, in denen die Gefangenen mit ihren Besuchern nicht mehr in direkten Blickkontakt treten können – weder durch ein Gitter noch durch eine Glasscheibe. Sie können nur über ein Videotelefon kommunizieren. Das wird human begründet: Die Angehörigen müssen nun nicht mehr lange Reisen ins Gefängnis auf sich nehmen, sie brauchen sich nur zu einer Dienststelle begeben, die die Bildverbindung herstellt und überwacht.

Damit wird einer Erzählfigur aus dem Gefängnisfilm die Grundlage entzogen: Wie oft haben wir gesehen, wie Besucher und Besucher zusammen sprachen und wie der aufsichtführende Wärter eingriff. Wie ein Mann und eine Frau bei Trennung durch eine Glasscheibe eine sehnsüchtige symbolische Berührung ausführten.

couple symbolically touching in a gesture of longing through the glass pane separating them?

## Studio Play

Silent films before Griffith, which are set in a prison.

In those films which are related to theater, the cell resembles a sitting room. Like the fireplace in the sitting room, the bars in the cell are theater props which the stand-in for the prisoner may not rattle without them falling off. Without a fourth wall, a cell becomes merely a scene in a peepshow; especially if the actors don't act but just perform.

Because there are few visitors in prison, it is difficult to relate dramatic intrigue. This is why silent films often make the prison cell into the setting for visions. The condemned man imagines his execution or pardon, the desperate recall their lost happiness, the vengeful picture their hour of satisfaction. The imaginary is shown using superimpositions, double exposures, and with the help of other film tricks. Seen in this manner, the prison cell is a spiritually rich location. We come to understand that the origins of the cell lie in monastic seclusion.

"Alone in his cell the prisoner is delivered up unto himself; in the silence of his passions he descends into his conscience, questions it, and senses within the awakening of that moral feeling which never completely dies in man's heart." The cell is to be not just a grave, but also a scene of resurrection.

## Removing Walls

More than anything else, electronic control technology has a deconstraining effect. (Companies no longer have to be concentrated in one place; production units can produce different things.) Locations become less specific. An airport contains a shopping center, a shopping center contains a school, a school offers recreational facilities, et cetera. What are the consequences for prisons, themselves mirrors of society as well as counterimages and projections?

On the one hand, electronic technology makes it possible to constrain a person even when outside prison, to supervise and to punish

## Kammerspiel

Stummfilme aus der Zeit vor Griffith, die im Gefängnis spielen.

In den Filmen, die dem Theater nahe sind, ähnelt die Zelle dem Salon. Der Kamin im Salon ist ein Theaterrequisit wie das Gitter in der Zelle, an dem der darstellende Gefangene nicht rütteln darf, ohne daß es abiele. Ohne die vierte Wand ist eine Zelle nur ein Schauplatz auf einer Guckkastenbühne, vor allem, wenn die Darsteller nicht handeln, sondern nur darstellen.

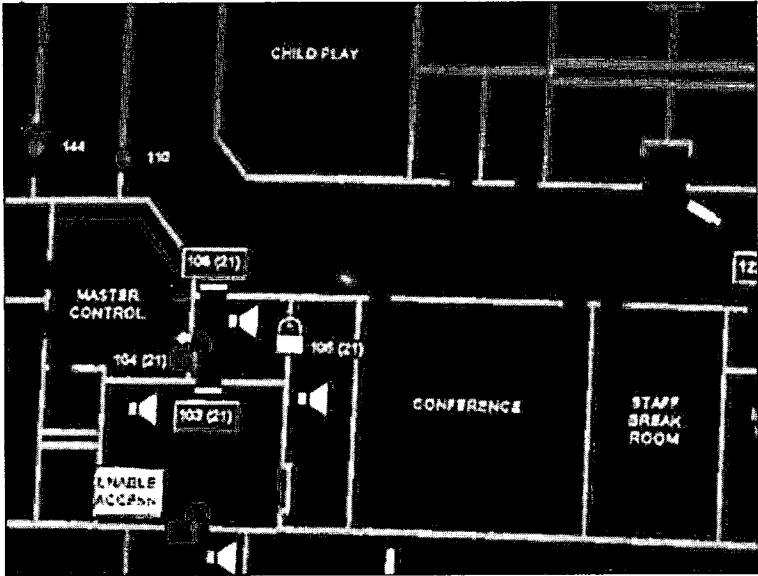
Theaterintrigen allerdings lassen sich schwer erzählen, da es im Gefängnis kaum Besucher gibt. Darum wird im Stummfilm die Gefängniszelle oft zum Ort einer Erscheinung. Der zu Tode Verurteilte imaginiert die Hinrichtung oder Begnadigung, die Verzweifelten erinnern verlorenes Glück, die Rachsüchtigen malen den Tag ihrer Genugtuung aus. Imaginationen in Einblendungen, Doppelbelichtungen und mit Hilfe anderer Filmtricks. So betrachtet, ist die Gefängniszelle ein spirituell reicher Ort. Wir verstehen, daß die Zelle auf die klösterliche Abschließung zurückgeht.

„Allein in seiner Zelle ist der Gefangene sich selbst ausgeliefert; im Schweigen seiner Leidenschaften steigt er in sein Gewissen hinunter, befragt es und spürt das moralische Gefühl in sich erwachen, das im Herzen des Menschen niemals ganz abstirbt.“ Die Zelle soll nicht nur ein Grab, sie soll auch ein Ort der Auferstehung sein.

## Aufhebung der Mauern

Die elektronische Steuerungstechnik hat vor allem Entgrenzung zur Folge. (Eine Firma muß nicht mehr an einem Ort konzentriert sein, eine Produktionseinheit kann verschiedene Dinge produzieren.) Die Orte verlieren ihre Spezifität: Ein Flughafen enthält ein Einkaufszentrum, ein Einkaufszentrum enthält eine Ausbildungsstätte, eine Ausbildungsstätte bietet Erholung usf. Was folgt daraus für das Gefängnis, das ein Spiegel der Gesellschaft ist, ebenso ein Gegenbild und eine Projektion?

Einerseits macht die elektronische Technik es möglich, einen Menschen auch außerhalb des Gefängnisses gefangen zu halten, zu überwachen und zu bestrafen, elektronische Fußfesseln machen es



him, and in the form of electronic foot tagging to keep someone under house arrest while allowing him to go to work or attend school.

On the other hand, some two hundred years after Europe tore down its city walls, ever increasing numbers of people are closing themselves off in so-called "gated communities." The residents of these communities are by no means only from the upper classes. Security technology is no longer restricted to selectively regulating access to "sensitive" nuclear or military facilities; today it is also used to control access to normal offices and factories. Throughout five thousand years of urban history, streets have always been public space; twenty-five years ago in Minneapolis the first system of inner-city skywalks was established with private security firms to exclude undesirables.

Deregulation does not by any means imply a reduction of control. In one of his last writings Deleuze outlined the vision of a society of controls which he said would replace disciplinary society.

## The End of Themes and Genres

We have already mentioned the fact that the prison visiting hour scene will soon find itself without a correspondence in reality. The introduc-

möglich, jemanden in Hausarrest zu halten und ihm zu erlauben, die Arbeitsstätte oder Schule zu besuchen.

Andererseits schließen sich immer mehr Menschen in sogenannten Gated Communities ab, etwa zweihundert Jahre, nachdem man in Europa die Stadtmauern geschleift hat. Die Bewohner dieser Communities sind keineswegs nur aus der Oberklasse. Sicherheitstechnik regelt selektiv nicht länger nur den Zugang zu den „sensiblen“ nukleartechnischen oder militärtechnischen Einrichtungen, sondern auch den Zugang zu den normalen Büros und Produktionsstätten. In etwa fünftausend Jahren Stadtgeschichte ist der Straßenraum stets öffentlich gewesen, in Minneapolis wurde vor 25 Jahren das erste System von innerstädtischen Skywalks eingerichtet, wobei private Wachdienste die Unerwünschten ausschließen.

Deregulierung bedeutet keineswegs Verringerung der Kontrolle. In einem seiner letzten Texte entwarf Deleuze die Vision einer Kontrollgesellschaft, die die Disziplinargesellschaft ablösen werde.

## Das Ende von Motiven und Genres

Wir haben schon davon gesprochen, daß der Szene vom Besuch im Gefängnis bald die Entsprechung in der Wirklichkeit fehlen wird. Mit dem elektronischen Geld wird der Bankraub so gut wie unmöglich. Wenn es dazu kommt, daß Waffen in Zukunft elektronisch gesichert sein werden und nur vom lizenzierten Benutzer abgefeuert werden können, daß zudem jeder Schuß automatisch bei einer Zentrale registriert wird, wird das Ende all der Revolverduelle im Kino nahen.

Mit dem Iris-Scanner, der die Identität eines Menschen en passant feststellen kann, ist die Verwechslungskomödie in Gefahr. Es wird fast unmöglich sein zu erzählen, daß ein Mann für den anderen ins Gefängnis geht oder ein Besucher mit dem Gefangenen die Kleider tauscht und das Gefängnis verlassen kann. Bei Zunahme der elektronischen Kontrolle wird das alltägliche Leben ebenso, schwer darstellbar, dramatisierbar werden, wie die alltägliche Arbeit es schon ist.

tion of electronic cash will make bank robbery practically impossible too, and if it turns out that in the future all weapons will be electronically secured and only capable of being fired by the licensed owner, the end of all the screen shoot-outs will be around the corner.

With the introduction of iris scanners capable of identifying an individual *en passant*, the comedy of errors becomes endangered. It will be almost impossible to tell the story of a man going to prison in another's stead or of a visitor exchanging clothes with the prisoner, thus allowing him to walk free.

With the increase in electronic control structures everyday life will become just as hard to portray and to dramatize as everyday work is already.

## Prison – Workhouse

In the prison film more work scenes are shown than in other genres. In the Netherlands of the seventeenth century there were cells in which water kept rising and whose inmates had to bale them out so as not to drown; this demonstrated that man must work to live. In eighteenth-century England many prisoners had to work the treadmill – today many prisoners can again be found on treadmills, keeping themselves physically fit.

Prison labor was hardly ever economically significant and at best had educational value. Prison gives training for industrial work, as it is organized in a similar way: to concentrate, to distribute in space, to order in time, to compose a productive force within the dimension of space-time whose effect will be greater than the sum of its component forces.

It is worthwhile comparing images of prison with those taken in the work-research laboratories: opening the cells, prisoners leaving the cell, role call, marching to the yard, circling around the prison yard, et cetera.

Experiments were carried out for the organization of Fordist factories. How should a wall be built? Should one worker lift the stone and do the mortaring, or is it better for one worker to do the lifting and a second worker to do the mortaring?

These tests present a picture of abstract work while the pictures from the surveillance cameras yield a picture of abstract existence.

## Gefängnis – Arbeitshaus

Im Gefängnisfilm gibt es mehr Arbeitsszenen zu sehen als in anderen Genres. In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gab es Gefangene, in deren Zellen das Wasser stieg, und die Häftlinge mußten schöpfen, um nicht zu ertrinken. Damit sollte dargestellt sein, daß der Mensch arbeiten muß, um zu leben. Im England des 18. Jahrhunderts mußten viele Häftlinge die Tretmühle bewegen – heute laufen wieder viele Häftlinge auf Tretmühlen, um sich körperlich zu stärken.

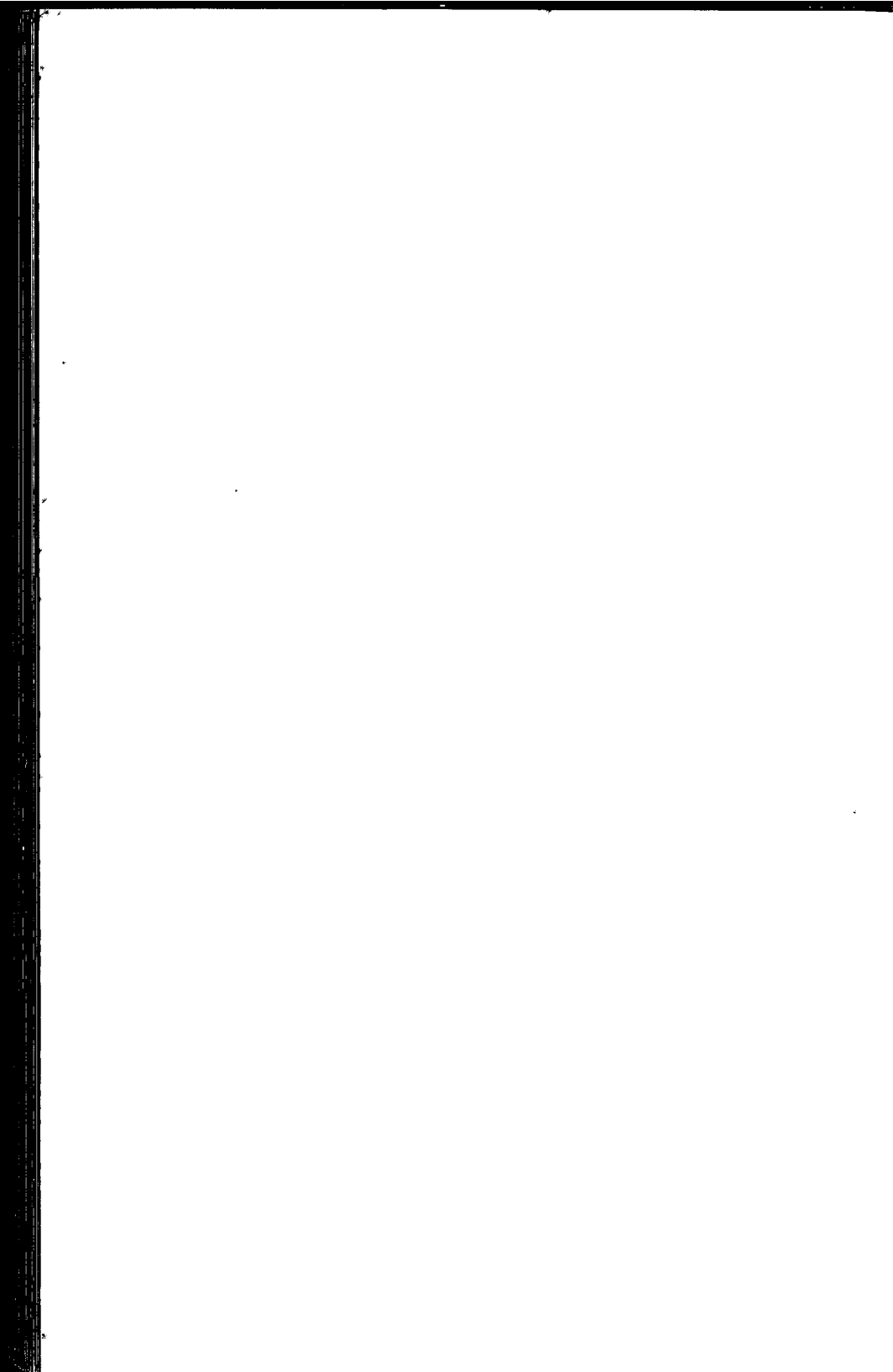
Die Arbeit im Gefängnis hatte kaum je eine ökonomische Bedeutung, höchstens einen erzieherischen Wert. Das Gefängnis erzieht zur Industriearbeit, indem es ähnlich wie diese organisiert ist. To concentrate, to distribute in space, to order in time, to compose a productive force within the dimension of spacetime whose effect will be greater than the sum of its component forces.

Es lohnt sich, die Bilder des Gefängnisses, Öffnen der Zelle, Heraustreten der Häftlinge, Zählappell, Bewegung in Kolonnen zum Hof, Rundbewegung im Hof usw., mit den Bildern zu vergleichen, die in den Laboratorien der Arbeitsforschung aufgenommen wurden.

Für die fordistische Fabrik wurden Experimente angeordnet: Wie soll eine Wand gemauert werden; soll ein Arbeiter den Stein aufheben und vermörteln, oder ist es besser, ein Arbeiter hebt den Stein und der zweite vermörtelt ihn?

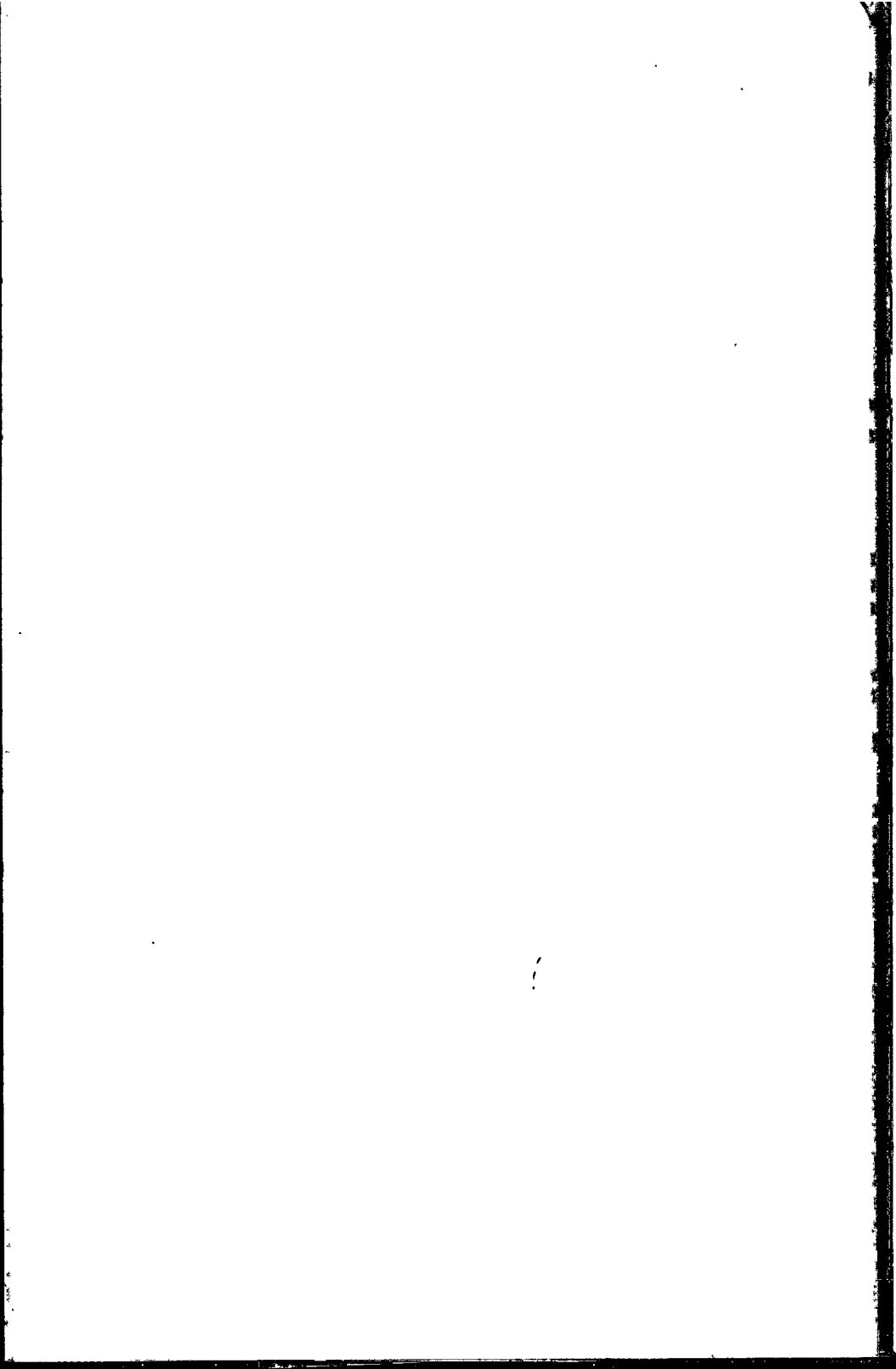
Diese Versuche geben ein Bild der abstrakten Arbeit, während die Bilder aus den Überwachungskameras ein Bild der abstrakten Existenz ergeben.

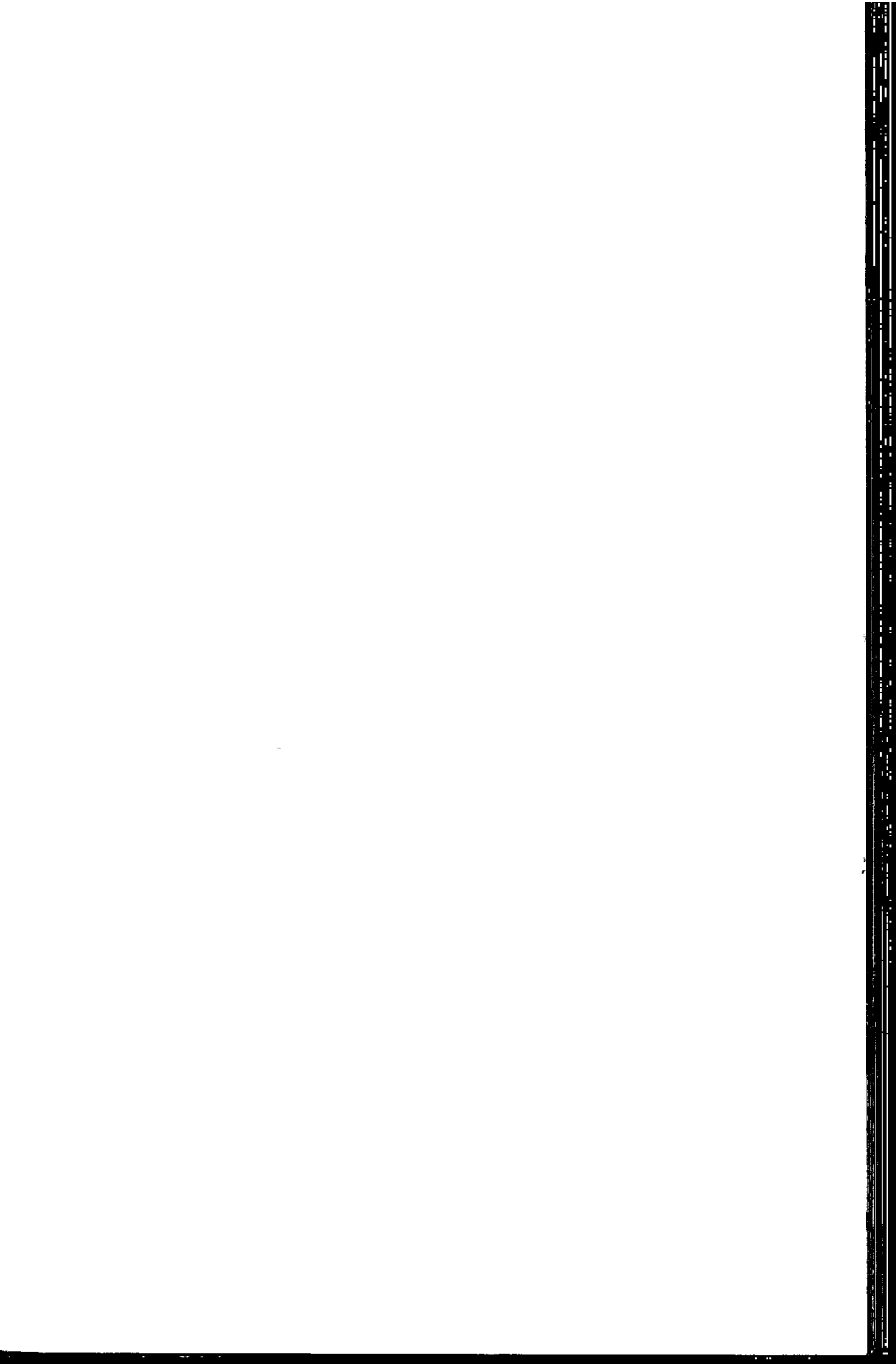




## Drucknachweise / Index

- Ein Zigarettenende... : *Filmkritik* 1/1977  
Was ein Schneiderraum ist: *Filmkritik* 1/1980  
Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film:  
*Filmkritik* 11/1981  
Hund von der Autobahn: *Filmkritik* 1/1982  
Bresson, ein Stilist: *Filmkritik* 3-4/1984  
Die Wirklichkeit hätte zu beginnen: Fotovision, Projekt Fotografie nach  
150 Jahren, hg. vom Sprengel Museum Hannover, Redaktion Bernd Busch,  
Udo Liebelt und Werner Oeder, Hannover: Sprengel Museum 1988  
Reality Would Have to Begin; *documents* 2, 1992, Übers. ins Englische von  
Thomas Keenan und Thomas Y. Levin  
Ein Schnitt oder die Rache der Fernsehleute: *die tageszeitung* 2. Februar 1989  
Schwierige Fragen: *die tageszeitung* 2. März 1989  
Stellen und Themen: *die tageszeitung* 4. Januar 1990  
Music rules: *die tageszeitung* 1. Februar 1990  
Arbeiter verlassen die Fabrik: *Meteor* 1/1995  
Substandard: Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung,  
hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,  
Redaktion Uta Brandes [Schriftenreihe Forum, Band 4], Göttingen: Steidl  
1995  
Sein Leben einsetzen. Bilder von Holger Meins: Beilage zur *Jungle World*  
52/1998 (23. Dezember 1998)  
Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls:  
*Jungle World* 34/1999 (18. August 1999)  
Kontrollblicke: *Jungle World* 37/1999 (8. September 1999)





This book was published on the occasion of the retrospective exhibition of Harun Farocki at the Westfälischer Kunstverein and Filmclub Münster, June 29th – August 5th 2001, in cooperation with the Frankfurter Kunstverein and the publishers Lukas & Sternberg, New York, and Vorwerk 8, Berlin.

Westfälischer Kunstverein  
Domplatz 10  
48143 Münster  
wkv@muenster.de  
www.westfaelischer-kunstverein.de

Frankfurter Kunstverein  
Steinernes Haus am Römerberg  
Markt 44  
60311 Frankfurt/Main  
post@fkv.de  
www.fkv.de

Vorwerk 8  
Großgörschenstr. 5  
10827 Berlin  
vorwerk8@snafu.de  
www.verlag-vorwerk8.de

Lukas & Sternberg  
1182 Broadway # 1602  
New York, NY 10001  
l-s@thing.net  
www.lukas-sternberg.com

Harun Farocki  
Hfarocki@compuserve.com

Edited by

Susanne Gaensheimer, Westfälischer Kunstverein Münster

Nicolaus Schafhausen, Frankfurter Kunstverein

Introduction, assistant editor: Volker Pantenburg

English translation: Laurent Faasch-Ibrahim

Translation of the introduction: Allison Plath-Moseley

Translation of "Reality Would Have to Begin": Thomas Keenan and  
Thomas Y. Levin

Editorial supervising of the english version: Tas Skorupa

The Westfälischer Kunstverein and Filmclub Münster are supported by the Landschaftsverband Westfalen-Lippe and the city of Münster.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Retrospektive von Harun Farocki im Westfälischen Kunstverein und im Filmclub Münster vom 29. Juni bis 5. August 2001, in Kooperation mit dem Frankfurter Kunstverein und den Verlagen Lukas & Sternberg, New York, und Vorwerk 8, Berlin.

Herausgegeben von

Susanne Gaensheimer für den Westfälischen Kunstverein Münster

Nicolaus Schafhausen für den Frankfurter Kunstverein

Einführung und Textbearbeitung: Volker Pantenburg

Übersetzung ins Amerikanische: Laurent Faasch-Ibrahim

Übersetzung der Einführung ins Amerikanische: Allison Plath-Moseley

Übersetzung von „Die Wirklichkeit hätte zu beginnen“: Thomas Keenan

und Thomas Y. Levin

Lektorat der amerikanischen Version: Tas Skorupa

Der Westfälische Kunstverein und der Filmclub Münster werden gefördert vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe und der Stadt Münster.

Westfälischer



Kunst verein



frankfurterkunstverein



filmclub münster

STADT



MÜNSTER



Landschaftsverband  
Westfalen-Lippe