



universität
wien

Diplomarbeit

Bildgestaltung im Classical Cinema und Hong Kong Cinema.

Eine vergleichende „Visual Style“-Analyse von *Infernal Affairs* (HK 2002)
und dessen Neuverfilmung *The Departed* (US 2006).

Joachim Dworschak

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober/2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317/301
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- u. Medienwissenschaft / Publizistik u.
Kommunikationswissenschaft
Betreuer: Mag. Dr. Anton Fuxjäger

Danksagung

Nachdem sich diese Arbeit über mehrere Jahre hindurch gezogen hat und sich das Thema einige Male änderte, möchte ich an dieser Stelle jenen Menschen danken, die mir über diese Zeit hinweg hilfreich zur Seite gestanden sind.

Zuerst möchte ich mich bei meinem äußerst geduldigen und zu jeder Zeit hilfsbereiten Betreuer Anton Fuxjäger bedanken. Im weiteren gilt mein Dank Mark Beckmann, Jaromír Blažejovský, Zuzana Detaková-Juergens, Ralph Hafner, Lutz Haucke, Rainer Maria Köppl, Michaela Kuklová, Andreas Drehli Robnik, Julia Saleschak und Martin Schwehla.

Allen voran gilt mein größter Dank meinem mich stets unterstützenden, motivierenden und aufbauenden Lieblingsmenschen Doris Collini.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinen Eltern Ida Mahler (1918 – 2006) und Josef Mahler (1912 – 1999).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Begriffsdefinitionen	12
2.1. Einstellungsgrößen	12
2.2. Sonstige Begriffe	13
3. Fragenkatalog	15
3.1. Szenenbeginn	15
3.2. Szenenverlauf im Classical Cinema	16
3.3. Szenenverlauf im Hong Kong Cinema	18
3.4. Reframing – Frame-Cut	20
3.5. Achsensprünge	20
3.6. 30° Regel – Jump Cut	22
3.7. „Centered“	22
3.8. „Frontality“	24
Fragenliste	26
4. Die Filme	27
4.1. Inhalt	27
4.1.2. Exkurs: Unterschiede in der Handlungsgestaltung	27
4.2. Bildgestaltung	29
4.3. Die Szenen	29
5. Analyse	33
5.1. Szenenbeginn	33
5.2. Szenenverlauf im Classical Cinema	38
5.3. Szenenverlauf im Hong Kong Cinema	55
5.4. Reframing – Frame-Cut	61
5.5. Achsensprünge	64
5.6. 30° Regel – Jump Cut	68

5.7.	„Centered“	75
5.8.	„Frontality“	82
6.	Zusammenfassung	87
7.	Quellenverzeichnis	94
7.1.	Literaturverzeichnis	94
7.2.	Filmverzeichnis	96
8.	Anhang	98
	Legende	98
8.1.	Statistik: Fragenkatalog	99
8.2.	Statistik: Fragenkatalog – Prozentuale Auswertung	100
8.3.	Statistik: Fragenabschnitt – Prozentuale Auswertung	100
8.4.	Statistik: Einstellungsgrößen	101
8.5.	Einstellungsprotokolle <i>Infernal Affairs</i>	102
8.6.	Einstellungsprotokolle <i>The Departed</i>	123
8.7.	Abstract	143
8.8.	Lebenslauf	145

1. Einleitung

Zwei Filme erzählen dieselbe Geschichte, beide sind verständlich und nachvollziehbar: Der Hong Kong-chinesische Film *Infernal Affairs* und dessen US-amerikanische Neuverfilmung *The Departed*. Inwiefern unterscheiden sich die beiden Filme?

Mein Interesse gilt nicht dem Handlungsaufbau (auch wenn ich an späterer Stelle kurz darauf eingehe), sondern der visuellen Szenengestaltung. Wie werden die Einstellungen in der Hong Kong-Version gestaltet und aneinandergereiht und wie geschieht dies in der Hollywood-Fassung? Um das herauszufinden, entnehme ich aus beiden Filmen je sechs in ihrem Handlungsaufbau identische Szenen und untersuche diese auf ihre Bildgestaltung, mache eine vergleichende „Visual Style“-Analyse.

“...all films have style, because all films make some use of the techniques of the medium, and those techniques will necessarily be organized in some way.”¹

Für David Bordwell bedeutet der Begriff „Film Style“ die Organisation bzw. Anordnung der technischen Mittel, welche zum Entstehungsprozess eines Films notwendig sind. Er schreibt: „There are other uses of the term ‘style’ [...], but in this context, ‘style’ simply names the film’s systematic use of cinematic devices.”² Präziser definiert er den Begriff in seinem Werk *On The History Of Film Style*:

“In the narrowest sense, I take style to be a film’s systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into broad domains: *mise en scene* (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is, minimally, the texture of the film’s images and sounds...”³

Ausgehend von dieser Definition erschließt sich der Unterbegriff “Visual Style”, der in dem Buch *Visual Style In Cinema* als „visueller

¹ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 350.

² Bordwell, *Narration In The Fiction Film*, S. 50.

³ Bordwell, *On The History Of Film Style*, S. 4.

Stil“⁴ übersetzt wird und der alle Aspekte der visuellen Gestaltung meint.

Ich habe sechs bestimmte Szenen und nicht den gesamten Film gewählt, weil mich die visuelle Gestaltung interessiert und dafür benötige ich Material, welches ich direkt gegenüberstellen und vergleichen kann. Diese sechs von mir ausgewählten Szenen haben in beiden Fassungen denselben Handlungsaufbau. Andere inhaltliche Übereinstimmungen wurden in unterschiedlicher Form inszeniert⁵ oder einzelne Bilder wurden für die amerikanische Fassung aus dem Hong Kong Film übernommen und in einem anderen Zusammenhang platziert.⁶

Die Analyse erfolgt auf der Basis der den Filmen zugeordneten Stile bzw. Substile. Wie Kristin Thompson in ihrem Aufsatz über die neoformalistische Filmanalyse erklärt, bietet das klassische Kino den „umfangreichsten und hilfreichsten Hintergrund für die Analyse der verschiedensten Filme“⁷. Weiter schreibt sie:

„Historisch gesehen ist diese Art des Filmemachens, wie sie seit Mitte der Zehner Jahre bis heute mit Hollywood in Verbindung gebracht wird, weltweit gesehen und imitiert worden. Die Sehfähigkeiten sehr vieler Zuschauer sind so durch die Rezeption klassischer Hollywood-Filme genormt.“⁸

Als Grundlage für die Untersuchung verwende ich *The Classical Hollywood Cinema* von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, sowie andere auf dieses Thema bezogene Texte von Bordwell und Thompson. Für diese Autoren ist das Classical Cinema ein „concept of *group style*“⁹:

“Suppose that between 1917 and 1960 a distinct and homogeneous style has dominated American studio filmmaking – a style whose

⁴ Bordwell, *Visual Style in Cinema*, S. 8.

⁵ Vgl. *Infernal Affairs* 0:17:09 mit *The Departed* 0:57:16.

⁶ Vgl. *Infernal Affairs* 0:30:18 mit *The Departed* 0:33:53.

⁷ Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse“, S. 43.

⁸ Ebd., S. 43.

⁹ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3.

principles remain quite constant across decades, genres, studios, and personnel.”¹⁰

Der Begriff steht für “distinct aesthetic qualities (elegance, unity, rule-governed craftsmanship) and historical functions (Hollywood’s role as the world’s mainstream film style)”¹¹. Allerdings stellen sie auch klar: “No Hollywood film is the classical system; each is an unstable equilibrium of classical norms.”¹²

Es gibt zwar auch andere Literatur zum Classical Cinema, auf deren Basis eine vergleichende Filmanalyse möglich wäre, beispielsweise von Barry Salt¹³, Robert Henry Stanley¹⁴ oder George Wead und George Lellis¹⁵, allerdings erscheint es mir aus mehreren Gründen naheliegend, mich an die Literatur aus dem Umfeld Bordwells zu halten. Ein Grund liegt in Bordwells Beschäftigung mit dem Post-classical Cinema. Während sich das Classical Cinema mit dem Hollywood-Kino von 1917 bis 1960 auseinandersetzt¹⁶, erfolgt in seinem Buch *The Way Hollywood Tells It* eine Aufarbeitung des Hollywood Kinos von 1960 bis 2003. Somit kann ich eventuelle Stiländerungen in die Analyse miteinbeziehen – ein wichtiger Umstand, da beide Filme innerhalb der letzten sechs Jahre entstanden sind. Den Terminus Post-classical Cinema übernimmt Bordwell von Peter Kramer¹⁷, der darüber schreibt:

„At the most basic level, this critical term is used to mark the end of the classical period in American film history, that is the disintegration or displacement of classical narration and of the studio system as the dominant forms of aesthetic and institutional organization within mainstream American cinema.“¹⁸

¹⁰ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3.

¹¹ Ebd., S. 4.

¹² Ebd., S. 5.

¹³ Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*.

¹⁴ Stanley, *Making Sense of Movies: Filmmaking in the Hollywood Style*.

¹⁵ Wead/Lellis, *Film: Form and Function*.

¹⁶ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 3.

¹⁷ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 5.

¹⁸ Kramer, “Post-classical Hollywood”, S. 289.

Bordwell macht von Beginn an klar, dass es sich dabei um ein “back up”¹⁹ des Classical Cinema handelt und schreibt: “...postclassical cinema is at once classical and ‚classical plus’.”²⁰ Das Post-classical Cinema ist keine neue Stilgruppe, sondern eine Nachjustierung.

“What has changed, in both the most conservative registers and the most adventurous ones, is not the stylistic *system* of classical filmmaking but rather certain technical *devices* functioning within that system. The new devices very often serve the traditional purposes. And the change hasn’t been radical. Most of today’s devices aren’t spanking new; many were available to directors in the studio years.”²¹

Ein weiterer Grund, mich mit Bordwells Literatur zu beschäftigen, liegt darin, dass er sich zusätzlich mit dem Hong Kong-Kino beschäftigt hat. Sein Werk *Planet Hong Kong* ermöglicht es, in dieser Arbeit auch Grundformen der visuellen Gestaltung im Hong Kong Cinema zu berücksichtigen. Es ist dabei festzuhalten, dass es sich beim Hong Kong Cinema nicht um einen eigenen Filmstil handelt, sondern um einen Substil bzw. um Variationen der vorhandenen Stilelemente des Classical Cinema. Die Grundlagen des „Visual Style“ bleiben dieselben: “Hong Kong filmmakers stuck fairly closely to those guidelines for shot design and continuity editing first formulated in Hollywood.”²² An späterer Stelle des Buches präzisiert Bordwell diese Aussage:

“[...] one reason Hong Kong cinema travels well is that at the level of style – the moment-by-moment unfolding of the story in shots and scenes – it is conservative. It obeys international norms of popular cinema. Filmmakers employ simple, legible compositions and combine them by means of continuity editing.”²³

Auf Grund dieser Äußerungen stellt sich die Frage, worin die visuellen Unterschiede der beiden Versionen liegen.

¹⁹ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 4.

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ Ebd., S. 119.

²² Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 18.

²³ Ebd., S. 210.

Handelt es sich bei den bei den von mit untersuchten Filmen um Vertreter des (Post-) Classical Cinema und des Hong Kong Cinema? *Infernal Affairs* entstand 2002 in Hong Kong unter der Regie von Andrew Lau (aka Wai-keung Lau) und Alan Mak (aka Siu Fai Mak). Der Film hat in der ehemaligen britischen Kronkolonie knapp 55 Millionen HKD eingespielt²⁴ und zog zwei Fortsetzungen, ein Sequel (*Mou gaan dou II/Infernal Affairs 2*, HK 2003) und ein Prequel (*Mou gaan dou III: Jung gik mou gaan/Infernal Affairs 3*, HK 2003) nach sich.²⁵ Mit Tony Leung (aka Tony Leung Chiu Wai) und Andy Lau (aka Andy Lau Tak Wah) ist der Film mit populären Hong Kong-Darstellern besetzt, die im asiatischen Raum nicht nur Filmstars sind, sondern auch sehr erfolgreiche Canto-Pop-Sänger.²⁶ Während Andy Lau in Europa weniger bekannt ist, verdankt Tony Leung vor allem seiner Mitwirkung in Filmen von Wong Kar-Wai und Ang Lee einen internationalen Bekanntheitsgrad.²⁷

Die US-amerikanische Neuverfilmung des Stoffes als *The Departed* entstand 2006. Der Film wurde von dem Hollywood-Studio Warner Bros. Pictures finanziert und war ein weltweiter Erfolg. Bei geschätzten Kosten von 90 Millionen US-Dollar erreichte das Einspielergebnis alleine in den USA eine Höhe von 132 Millionen US-Dollar²⁸. Zusätzlich gewann der Film vier Academy Awards (Bester Film, Regie, Drehbuch nach Vorlage, Schnitt)²⁹. Regie führte Martin Scorsese, der zu den wichtigsten zeitgenössischen amerikanischen Filmemacher zählt³⁰. Er sieht seine Werke als Hollywood-Filme und sagt von sich selber: „Ich bin ein amerikanischer Regisseur, das heißt, ich bin ein Hollywood-Regisseur.“³¹ Ein weiterer Beleg dafür, dass es sich hierbei um einen Hollywood-Film handelt, ist die Besetzung, die nach dem Prinzip des Star-Kinos funktioniert³². So ist

²⁴ O.N., „Mou gaan dou“, <http://german.imdb.com/title/tt0338564/business>, 10.8.2008.

²⁵ Schnelle/Suchslund, *Zeichen und Wunder*, S. 67.

²⁶ Ebd., S. 141-143.

²⁷ Ebd., S. 133-139.

²⁸ O.N., „The Departed“, <http://german.imdb.com/title/tt0407887/business>, 10.8.2008.

²⁹ O.N., „The Departed“, <http://german.imdb.com/title/tt0407887/awards>, 10.8.2008.

³⁰ Vgl. Koebner, *Filmregisseure*, S. 682.

³¹ Scorsese, *Scorsese über Scorsese*, S. 16.

³² Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 14.

er mit Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Alec Baldwin und Mark Wahlberg sehr prominent besetzt.

Der Aufbau der Arbeit sieht folgendermaßen aus: Der theoretische Teil beinhaltet zunächst Begriffsdefinitionen. Dem folgt ein Katalog mit 16 Fragen zur Bildgestaltung an das Analysematerial, wovon jede mit ja oder nein zu beantworten ist. Dies soll am Ende eine statistische Auswertung ermöglichen. Die Analysekategorien stellen sich aus Texten zum Classical Cinema, dem Post-classical Cinema und dem Hong Kong Cinema zusammen.

Anschließend folgen Informationen zu den beiden Filmen. Nach einer Inhaltsangabe und einem kurzen Überblick zu den wesentlichsten narrativen Unterschieden zwischen der HK-Fassung und der Hollywoodproduktion schließen einige Daten zur Bildgestaltung der beiden Fassungen an. Des weiteren folgen kurze Inhaltsangaben der von mir ausgewählten sechs Szenen.

Als nächstes kommt der wichtigste und umfangreichste Teil dieser Arbeit, die Analyse. Alle Fragen aus allen Stilbereichen werden auf jede Szene angewandt. Abschließend folgt eine Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse.

Der Anhang enthält neben der pozentualen Statistik und einer Statistik zu den verwendeten Einstellungsgrößen, sämtliche Einstellungsprotokolle zu den untersuchten Szenen.

2. Begriffsdefinitionen

Es folgen hier für die Analyse benötigte Definitionen der von mir verwendeten Begriffe. Diese sind aus David Bordwells und Kristin Thompsons *Film Art* entnommen (S. 429-434). Wenn eine dieser Definitionen in ihrem Ursprung zu ungenau für meine Untersuchung ist, habe ich diese präzisiert. Hier erfolgen nur jene Begriffsdefinitionen, die im Fragenkatalog nicht erklärt werden.

2.1. Einstellungsgrößen

Extreme Long Shot: A framing in which the scale of the object shown is very small; a building, landscape, or crowd of people will fill the screen.

Bei dieser Einstellungsgröße dürfen Figuren nicht erkennbar bzw. identifizierbar sein.

Long Shot: A framing in which the scale of the object shown is small; a standing human figure would appear nearly the height of the screen.

Diese Definition entspricht eher dem Full Shot, für den es im Glossar von *Film Art* keine Definition gibt. Die Figuren in einem Long Shot müssen nicht so nah, wie oben angegeben, sein. Sie müssen auf jeden Fall noch erkennbar bzw. identifizierbar sein.

Full Shot: Bei diese Einstellungsgröße sind die Beine einer Figur am unteren Bildrand und der Kopf unmittelbar am oberen Bildrand.

Medium Long Shot: A framing at a distance which makes an object about four or five feet high appear to fill most of the screen vertically. Eine Figur bzw. Figuren, die vom Knie aufwärts zu sehen sind. Diese Einstellungsgröße wird auch „American Shot“, „Plan Américan“ oder „Three-Quarters Shot“ genannt.

Medium Shot: A framing in which the scale of the object shown is of moderate size; a human figure seen from the waist up would fill most of the screen.

Medium Close-up: A framing in which the scale of the object shown is fairly large; a human figure seen from the chest up would fill most of the screen.

Close-up: A framing in which the scale of the object shown is relatively large; most commonly a person's head seen from the neck up, or an object of a comparable size that fills most of the screen.

Extreme Close-up: A framing in which the scale of the object shown is very large; most commonly, a small object or a part of the body. Hier sind die Autoren ungenau, denn „a part of the body“ ist auch in einer Close-up-Einstellung zu sehen. Es muss beispielsweise heißen „a part of the face“ – Augen, Mund, o.ä.

2.2. Sonstige Begriffe

Cut-in: An instantaneous shift from a distant framing to a closer view of some portion of the same space.

Eyeline Match: A cut obeying the axis of action principle, in which the first shot shows a person looking off in one direction and the second shows a nearby space containing what he or she sees. If the person looks left, the following shot should imply that the looker is offscreen right.

Flashback: An alteration of story order in which the plot moves back to show events that have taken place earlier than ones already shown.

Offscreen sound: Simultaneous sound from a source assumed to be in the space of the scene but outside what is visible onscreen.

Ich verwende diesen Begriff bzw. die Bedeutung des Begriffs auf Seite 82 mit den Worten „aus dem OFF hören“.

Point-of-view Shot (POV Shot): A shot taken with the camera placed approximately where the character's eyes would be, showing what the character would see; usually cut in before or after a shot of the character looking.

Shot/reverse Shot: Two or more shots edited together that alternate characters, typically in a conversation situation. In continuity editing, characters in one framing usually look left, in the other framing, right. Over-the-shoulder framings are common in shot/reverse-shot editing.

3. Fragenkatalog

Wie ich in der Einführung erklärt habe, interessiert mich die visuelle Szenengestaltung. Für die Untersuchung dieser verwende ich nicht alle von den Autoren aufgestellten Parameter. Hier folgt nun die Definition jener Parameter, die ich bei der Analyse anwende.

3.1. Szenenbeginn

Laut Bordwell, Staiger und Thompson gibt es im Classical Cinema zwei Arten eines Szenenbeginns: Den direkten („immediate“) und den sukzessiven („gradual“)³³.

Der direkte beginnt mit einem Establishing Shot, welcher einen Überblick über den relevanten Handlungsraum verschafft: „...a long shot or medium-long shot will establish the totality of the relevant space“³⁴.

Der sukzessive Szenenbeginn funktioniert nach dem umgekehrten Prinzip:

„...the narration may begin the scene by showing only a portion of the space – a character, an object, a detail of décor, a doorway. In this alternative, the scene will begin by framing a detail and then by means of various devices (dissolve, cut, iris, or tracking shot) will soon reveal the totality of the space“³⁵

Durch diese Aussage ergibt sich für die statistische Analyse ein Problem. Es ist zwar klar, dass die erste Einstellung nur einen Ausschnitt des relevanten Handlungsraums zeigt, jedoch verraten sie nichts über die zeitliche Länge („soon reveal“) und über die Anzahl der Einstellungen. Um dieses Problem zu lösen, halte ich mich an folgende Aussage der Autoren:

“... typically the exposition of space takes up the least time of any phase of the scene (often less than twenty seconds and seldom more

³³ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 63.

³⁴ Ebd., S. 63.

³⁵ Ebd., S. 63.

than thirty). By this point, the characters have taken over the narration.”³⁶

Wenn die erste Einstellung kein Establishing Shot ist, dann muss nach höchstens 30 Sekunden eine Orientierung gegeben sein. Es gibt allerdings auch die Möglichkeit einer mobilen Einstellung. Das bedeutet, dass sich die Einstellungsgröße durch Kamerabewegung oder Zoom verändert. Hier gilt jene Einstellungsgröße, mit der die Einstellung beginnt. Wenn also z. B. nur der Kopf einer Figur zu sehen ist und die Kamera zurückfährt bis die ganze Figur in ihrem Umfeld sichtbar wird, beginnt die Einstellung mit einer Detailansicht, die nicht den relevanten Handlungsraum zeigt.

Fragen:

- 1. Beginnen die Szenen mit einem Establishing Shot?**
- 2. Wenn nicht: Ist die räumliche Orientierung innerhalb von 30 Sekunden ermöglicht?**

3.2 Szenenverlauf im Classical Cinema

Haben sowohl der direkte als auch der sukzessive Szenenbeginn den Handlungsraum etabliert, sollte es bei der weiteren visuellen Szenengestaltung keine Unterschiede mehr geben.³⁷ Nach dem Prinzip „vom Gesamtüberblick hingehend zum Detail“ zeigt der weitere Szenenverlauf auf jeden Fall kleinere Einstellungsgrößen, also Cut-in's.³⁸ Auch hier gibt es die Möglichkeit einer mobilen Einstellung. Wenn die Szene mit einem großen Bildausschnitt beginnt und durch eine Kamerafahrt oder einen Zoom enger wird, entspricht dies demselben Prinzip und wird von mir als Track-in bzw. Zoom-in bewertet.

³⁶ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 63.

³⁷ Ebd., S. 66.

³⁸ Ebd., S. 63, S. 66, Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 163.

„Then come shot/reverse shots or eyeline-matched medium shots which can alternate for some time.“³⁹ Die Autoren nennen zwar mit Medium Shot eine Einstellungsgröße, für mich gilt aber, dass der Bildausschnitt ein kleinerer sein muss als der vorherige.

Bordwell geht an anderer Stelle weiter und schreibt, dass auf diese Aufnahmen wieder Einstellungen folgen können, die einen größeren Raumausschnitt zeigen, einen „Re-establishing Shot“, wenn sich eine Figur bewegt oder wenn eine neue Figur hinzukommt. Dadurch sollten die Zuschauer nie die Raumorientierung verlieren.⁴⁰ Hier gilt es darauf zu achten, ob auf Grund der Bewegungen einer Figur weiterhin die Orientierung im Handlungsraum gegeben ist.

Über den Abschluss der Szene schreiben die Autoren: „The classical scene typically ends on only a part of the total space – usually a character.“⁴¹ Die Bezeichnung „a part of the total space“ deutet auf einen Medium Shot oder eine kleinere Einstellungsgröße einer Figur oder eines Gegenstandes hin.

Für mein Untersuchungsraaster müssen demnach auf die Etablierung des Handlungsraums Cut-in's, Track-in's oder Zoom-in's folgen, die „Shot/reverse Shot“- und/oder „Eyeline-match“ – Aufnahmen sein können. Sollte eine Figur sich in umfangreicherem Maße bewegen (von einem Tisch aufstehen, umherlaufen, das Zimmer verlassen, o.ä.) oder eine neue Figur in den Handlungsraum dazukommen, muss neuerlich ein Überblick über den Handlungsraum („Re-establishing Shot“) gegeben werden. Die Szene sollte mit einem Medium Shot bzw. mit einer kleineren Einstellungsgröße einer Figur oder eines Gegenstandes enden.

Fragen:

- 3. Folgen nach der Etablierung des Handlungsraums Cut-in's bzw. Track-in's bzw. Zoom-in's?**
- 4. Handelt es sich dabei um „Eyeline-match“- und/oder „Shot/reverse Shot“-Aufnahmen?**

³⁹ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 66.

⁴⁰ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, S. 163.

⁴¹ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 66.

5. Wenn Figuren den momentan zu sehenden Handlungsraum verlassen, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?
6. Wenn eine neue Figur in die Szene eingeführt wird, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?
7. Enden die Szenen mit einem Medium Shot oder einer kleineren Einstellungsgröße eines Charakters oder Gegenstands?

3.3. Szenenverlauf im Hong Kong Cinema und die Verwendung von „Constructive editing“

Im Gegensatz zum Classical Cinema erschwert die Anordnung der Einstellungen innerhalb einer Szene im Hong Kong Cinema laut Bordwell die Orientierung:

„The filmmakers make continuity harder for themselves by using only a couple of establishing shots, relying almost completely on medium shots and close ups.“⁴²

Zusätzlich werde die Orientierung behindert, da jede Einstellung von einer anderen Kameraposition aus fotografiert wird: „...every shot is taken from a camera position not seen before, so we are constantly readjusting to a new slice of space.“⁴³ Die räumliche Orientierung muss aber auf jeden Fall gegeben sein:

“Nearly everthing proceeds according to the rules of the continuity system, but the filmmakers have set themselves some difficult problems of clarity and expressivity.“⁴⁴

Anhand von Action- bzw. Kampfszenen geht Bordwell an einer späteren Stelle desselben Buches nochmals auf diese Vorgehensweise ein und bezeichnet dieses Prinzip als „Constructive editing“:

⁴² Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 165.

⁴³ Ebd., S. 165.

⁴⁴ Ebd., S. 165.

“Many action scenes, however, also rely on a tactic of continuity cinema called constructive editing. This technique builds up a sense of the entire action by showing only parts of it. Whereas an analytical breakdown gives us an establishing shot before showing the details, constructive editing denies us any overall view. With constructive editing we infer the entire action by mentally assembling the portions of the action seen in separate shots. The filmmaker must stage the shots carefully so that, cut together, they convey the action unambiguously.”⁴⁵

Bordwell verweist aber auch darauf, dass dieses Prinzip nicht nur für Action- und Kampfszenen gilt: “The constructive editing principle is not, of course, restricted to martial-arts combats...”⁴⁶

Da Bordwell einmal vom Vorkommen einiger Establishing shots schreibt, ohne eine genaue Zahl zu nennen, dann aber erklärt, dass bei der Anwendung von “Constructive editing” keine Establishing shots vorkommen, verweise ich auf eine weitere Stelle aus seinem Buch, wo er auf die Einstellungsgrößen eingeht. Er schreibt, dass zwecks Verstärkung des emotionalen Ausdrucks im Hong Kong Cinema engere Bildausschnitte verwendet werden. Im Classical Cinema sei es üblich, dass dem Zuseher mehr Information über den Handlungsraum geboten wird, als dieser zur Orientierung benötigt. Dies geschieht durch Extreme Long Shots und Long Shots. Im Hong Kong Cinema hingegen werden sehr wenige Long Shots eingesetzt, und es dominieren Medium Shots und Close-up’s.⁴⁷

Für mein Untersuchungsraaster bedeutet dies, dass ich die Szenen daraufhin überprüfe, ob Einstellungen vorkommen, die den gesamten relevanten Handlungsraum zeigen. Dem folgend werde ich Bordwells Aussage überprüfen, ob jede Aufnahme aus einer anderen Kameraposition fotografiert wurde.

Fragen:

- 8. Kommen Einstellungen vor, die den gesamten relevanten Handlungsraum zeigen?**
- 9. Ist jede Einstellung aus einer anderen Kameraposition aufgenommen?**

⁴⁵ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 210-212.

⁴⁶ Ebd., S. 212.

⁴⁷ Ebd., S. 232-233.

3.4. „Reframing“ und „Frame Cut“

Um die Kontinuität und die räumliche Orientierung bei sich bewegenden Figuren innerhalb einer Einstellung zu gewährleisten, so Bordwell, Staiger und Thompson, bedient sich das Classical Cinema des „reframing“ und des „Frame-cut“. „A reframing is a slight pan or tilt to accommodate figure movement.“⁴⁸ Die Kamera passt sich der Bewegung der Figur an. Als Alternative dazu gibt es den „Frame-cut“:

„Within a defined locale, a figure leaves the shot, and, as *the body crosses the frame line*, the cut reveals the figure entering a new shot, with the body still crossing the (opposite) frame line.“⁴⁹

Frage:

10. Gibt es bei Figurenbewegungen „Refrainings“ bzw. „Frame-Cuts“?

3.5. Achsensprünge

Um die räumliche Orientierung für den Zuseher zu vereinfachen bzw. aufrecht zu erhalten, hält sich das Classical Cinema an die Regel, dass im Verlauf einer Szene nur von einer Seite einer Achse fotografiert wird: „The assumption is that shots will be filmed and cut together so as to position the spectator always on the same side of the story action.“⁵⁰ Allerdings schreiben die Autoren, die Kamera sollte sich idealerweise nicht über die Achse verirren, was den Schluss impliziert, dass es – aus welchen Gründen auch immer – vorkommen kann, dass die Kamera die Achse wechselt.

⁴⁸ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 51.

⁴⁹ Ebd., S. 51.

⁵⁰ Ebd., S. 56.

„The axis of action (or center line) becomes the imaginary vector of movements, character positions, and glances in the scene, and ideally the camera should not stray over the axis.“⁵¹

Für meine Analyse bedeutet dies, dass ich die Szenen daraufhin untersuchen werde, ob Achsensprünge vorhanden sind.

Sowohl im Classical Cinema, als auch im Post-classical Cinema wird darauf geachtet, dass diese Orientierungshilfe und Kontinuität innerhalb von Dialogen eingehalten wird. Kristin Thompsons schreibt dazu:

„Yet these techniques have not broken down the principle that style's most fundamental function is to promote narrative clarity. Shot/Reverse-shot passages still abound in conversation sequences, and the axis of action is typically obeyed in skillfully made films.“⁵²

Laut Bordwell gibt es aber eine Tendenz im aktuellen Hollywood-Kino, dass bei Dialogen, welche im „Shot/reverse Shot“-Verfahren fotografiert sind, immer öfter die Achse überschritten wird. Dies soll einen reelleren, raueren und aggressiveren Ausdruck bewirken. Er nennt das „intensified style“. Dabei geht Bordwell davon aus, dass mit zwei Handkameras fotografiert wird und aus einer „180-degree-line“ eine „200-plus-degree“-Linie wird.⁵³

„In this practice the A and B cameras favor one actor. Then the scene is repeated with the two cameras shooting the second player's lines and reactions. In both takes the cameras are placed on both sides of the axis linking the actors, so that shot/reverse-shot cuts may perceptibly jump the line. Usually one camera provides a medium shot, while the other handles close-ups, but sometimes [...] intercut shots can be quite similar in scale. [...] Directors have long known that in stationary one-on-one dialogues, the axis of action provides redundant cues, and editors can occasionally break it without losing intelligibility.“⁵⁴

Das heißt für mein Untersuchungsrastrer: Es müssen von beiden Figuren je zwei Einstellungsgrößen – Medium Shot und Close-up – vorhanden sein, fotografiert aus der entgegengesetzten Achsenlinie.

⁵¹ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 56.

⁵² Thompson, *Storytelling In The New Hollywood*, S. 19.

⁵³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 178.

⁵⁴ Ebd., S. 178-179.

Fragen:

11. Kommen Achsesprünge vor?

12. Sind von den beiden Figuren während eines Dialogs die Medium Shots und Close-ups aus entgegengesetzter Achse fotografiert?

3.6. Die 30° Regel – Jump Cut

„When two shots of the same subject are cut together but are not sufficiently different in camera distance and angle, there will be a noticeable jump on the screen. Classical continuity avoids such jumps by generous use of shot/reverse-shots and by the ‘30° rule’ (advising that every camera position be varied by at least 30° from the previous one).“⁵⁵

In Bezug auf das Classical Cinema behauptet Bordwell, dass die 30° Regel unbedingt beachtet werden muss bzw. „Jump cuts“ verboten sind⁵⁶, während er in Bezug auf das Post-Classical Cinema zumindest darauf hinweist, dass ein Bruch dieser Regel durchaus vorkommen kann: „Granted, today we find some untraditional moments – incoherent action scenes, jump-cut montage sequences.“⁵⁷

Für meine Untersuchung bedeutet das, dass ich die Szene auf „Jump cuts“ hin durchsuche.

Frage:

13. Kommen „Jump cuts“ vor bzw. wird die 30° Regel gebrochen?

3.7. „Centered“

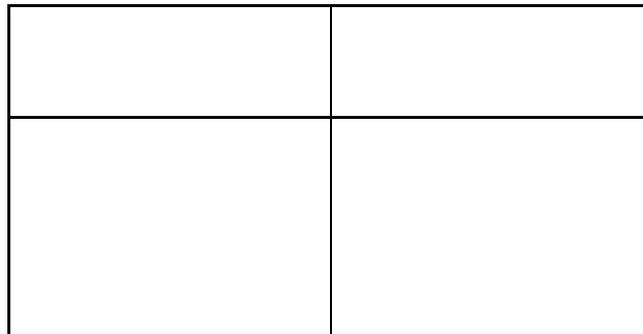
Bordwell, Staiger und Thompson behaupten, dass bis auf Extreme Long Shots alle Einstellungsgrößen nach demselben Schema

⁵⁵ Bordwell/Thompson, *Film Art*, S. 281.

⁵⁶ Bordwell, *Narration In The Fiction Film*, S. 164.

⁵⁷ Bordwell, „Intensified Continuity“, S. 24.

komponiert werden. Während beim Extreme Long Shot das Zentrum des Bildes in der unteren Bildhälfte zu sehen ist, gehen die Autoren bei Long Shots, Medium Shots und Close-ups von einer T-Form innerhalb des Bildes aus: Zieht man beim oberen Drittel eine horizontale Linie und in der Mitte des Bildes eine vertikale Linie, ergibt der Kreuzpunkt dieser beiden Linien das „Zentrum“ des Bildes bzw. der Einstellung⁵⁸. Folgende Grafik verdeutlicht das:



“This center determines the composition of long shots, medium shots, and close-ups, as well as the grouping of figures.”⁵⁹ Zusätzlich schreibt Bordwell: „...in each shot, the center of story interest will be near the center of the frame.“⁶⁰ Aus meiner Seherfahrung heraus erkenne ich, dass das Hauptaugenmerk auf die horizontale Linie gerichtet ist – und je näher sich das Agieren der Figuren („story interest“) bei dem Kreuzpunkt mit der vertikalen Linie befindet, desto näher ist es dem „center of the frame“. Den Punkt, an dem die horizontale Linie auf die vertikale trifft, sehe ich als das „absolute Zentrum“ – in dem direkt nichts passiert. Zum Beispiel bei der Close-up Einstellung eines Gesichts befinden sich die Augen rechts und links von diesem Zentrum.

Für mein Untersuchungsrastrer bedeutet dies, dass ich darauf achten muss, ob in allen Einstellungsgrößen, außer bei Extreme Long Shots,

⁵⁸ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 51.

⁵⁹ Ebd., S. 51.

⁶⁰ Bordwell, *Narration In The Fiction Film*, S. 163.

eine oder mehrere Figuren oder Gegenstände in diesem oben definierten Zentrum positioniert sind.

Fragen:

14. Sind die Einstellungen, außer Extreme Long Shots, auf das in „Centered“ definierte Zentrum hin komponiert?

3.8. „Frontality“

Die Autoren schreiben, dass es wichtig für den Zuschauer ist, die Figuren von vorne zu sehen. „When characters have their backs to us, it is usually an index of their relative unimportance at the moment.“⁶¹

Im weiteren schreiben sie, dass die „frontality“ einer Figur verloren gehen kann, aber dann wieder hergestellt wird:

„Over-the shoulder shot/reverse-shot cutting decenters a figure and puts his or her back to us, but the reverse shot reinstates that character front and center.“⁶²

Die Figuren werden wie folgend beschrieben, im Bild positioniert:

„The face is positioned in full, three-quarter, or profile view; the body typically in full or three-quarter view.“⁶³ „Frontality“ bedeutet also nicht, dass die Figuren immer frontal zum Zuseher gerichtet sind.

Deshalb gehe ich von einer Figur bzw. Figurengruppe aus, die dem Zuseher frontal entgegengerichtet sein kann, räume allerdings einen Spielraum bis zur Profilansicht ein. Mir scheint es wichtig, dass die Gesichter der Figuren noch zu erkennen sind.

Fragen:

15. Sind die handelnden Figuren von vorne oder zumindest im Profil zu sehen?

⁶¹ Bordwell/Staiger/Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, S. 52.

⁶² Ebd., S. 52.

⁶³ Ebd., S. 51.

16. Erlangt nach einem Einstellungswechsel die handelnde Figur erneut eine ‚Frontality‘ - Position?

Fragenliste

1. Beginnen die Szenen mit einem „Establishing Shot“?
2. Wenn nicht: Ist die räumliche Orientierung innerhalb von 30 Sekunden ermöglicht?
3. Folgen nach der Etablierung des Handlungsraums Cut-in's bzw. Track-in's bzw. Zoom-in's?
4. Handelt es sich dabei um „Shot/reverse Shot“- und/oder „Eyeline-Match“-Aufnahmen?
5. Wenn Figuren den momentan relevanten Handlungsraum verlassen, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?
6. Wenn eine neue Figur in die Szene eingeführt wird, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?
7. Enden die Szenen mit einem Medium Shot oder einer kleineren Einstellungsgröße einer Figur oder eines Gegenstandes?
8. Kommen Einstellungen vor, die den gesamten relevanten Handlungsraum zeigen?
9. Ist jede Einstellung aus einer anderen Kameraposition aufgenommen?
10. Gibt es bei Figurenbewegungen „Refrainings“ bzw. „Frame Cuts“?
11. Kommen Achsensprünge vor?
12. Sind von den beiden Figuren während eines Dialogs die Medium Shots und Close-ups aus entgegengesetzter Achse fotografiert?
13. Kommen „Jump Cuts“ vor bzw. wird die 30° Regel gebrochen?
14. Sind die Einstellungen, außer dem Extreme Long Shot, auf das unter „Centered“ definierte Zentrum hin komponiert?
15. Sind die handelnden Figuren von vorne oder zumindest im Profil zu sehen?
16. Erlangt nach einem Einstellungswechsel die handelnde Figur erneut eine „Frontality“-Position?

4. Die Filme

4.1. Inhalt

In beiden Fassungen sind die Hauptfiguren zwei Polizisten. Einer davon ist Inspector Lau Kin Ming (HK-Fassung, im Folgenden als Lau bezeichnet) bzw. Colin Sullivan (US-Fassung, im Folgenden als Colin bezeichnet). Er arbeitet bei der Einheit für Sonderermittlungen (in Hong Kong bzw. Boston) und ist ein Maulwurf des Paten Ho Sam bzw. Frank Costello innerhalb der Polizei. Der zweite Polizist ist Chan Wing Yan (HK-Fassung, im folgenden als Yan bezeichnet) bzw. Billy Costigan (US-Fassung, im folgenden als Billy bezeichnet), der für die Polizei als verdeckter Ermittler in Ho Sams/Costellos Verbrechersyndikat eingeschleust ist. Seine Identität kennt nur Inspector Wong bzw. Captain Quennan. Als sowohl dieser als auch der Pate sterben – beide durch die Initiative von Lau/Colin – verlangt Yan/Billy seine wahre Identität zurück. Durch einen Zufall identifiziert er Lau/Colin als Maulwurf und will ihn an die Polizei verraten. Bevor ihm das gelingt, wird Yan/Billy getötet.

4.1.2. Exkurs: Unterschiede in der Handlungsgestaltung

Petra Rehling schreibt in ihrer Arbeit über das Hong Kong-Kino zu den Unterschieden zwischen HK-Original und Hollywood-Neuverfilmung:

„...wenn Amerika von der asiatischen Großstadt kopiert, werden Erzähltempo und Schnitt des Originals verlangsamt, Dialoge und Nebenfiguren eingefügt und Nebenhandlungen und psychologischer Tiefe der Charaktere mehr Aufmerksamkeit gewidmet.“⁶⁴

Schon beim Vergleich der Dauer beider Filme fällt auf, dass *Infernal Affairs* eine Länge von 97 Minuten hat, während *The Departed* 145

⁶⁴ Rehling, *Schöner Schmerz*, S. 188-189.

Minuten dauert. Allein die Vorgeschichte der beiden Protagonisten, die in der HK-Fassung gar nicht vorkommt, dauert ca. 20 Minuten. Ein weiterer Grund für die Zeitdifferenz sind die Figuren und Nebenhandlungen. In der HK-Fassung ist Inspector Wong Yans Verbindungsmann zur Polizei. Laus Vorgesetzter ist Inspector Chan. In der US-Fassung entspricht dies der Konstellation Captain Queenan und Billy, sowie Captain Ellerby und Colin. In *The Departed* gibt es aber auch einen Verbindungsmann zwischen Queenan und Ellerby – Sergeant Dignam, eine Figur, die in der HK-Fassung nicht vorkommt. Diesem Charakter kommt eine besondere Bedeutung zu, da er ebenso wie Captain Queenan Billys Identität kennt und wichtig für das Ende der US-Fassung ist. Während in *Infernal Affairs* Yan getötet wird und Lau frei kommt⁶⁵, wird in *The Departed* Colin am Ende von Sergeant Dignam erschossen. Eine weitere Figur, die es nur in der US-Fassung gibt, ist Mr. French, die „rechte Hand“ von Costello. Eine ganze Nebenhandlung, die nur in *The Departed* vorkommt, ist die DreiecksLiebesgeschichte zwischen Colin und dessen Freundin Madolyn, einer Polizeipsychologin, die eine Affäre mit Billy hat. Zunächst ist er ihr Patient, im Verlauf der Geschichte entwickelt sich eine Beziehung zwischen den beiden. Nach dem Tod von Captain Queenan ist sie seine einzige Vertrauensperson. Am Ende des Films ist Madolyn schwanger, wobei offen bleibt von wem. In der HK-Fassung gibt es diese Figur nicht, ihre dramaturgische Funktion ist auf diverse Figuren verteilt: Auf Laus Freundin Mary, sowie auf die Polizeipsychologin Dr. Lee Sum Yee, die Yan behandelt und mit dem sie, kurz vor seinem Tod, eine Beziehung beginnt. In einer Szene erscheint eine Frau namens May mit ihrer Tochter. Sie ist Yans ehemalige Geliebte und das Mädchen ist seine Tochter, von der er nichts weiss.

⁶⁵ Das Bonusmaterial der *Infernal Affairs*-DVD beinhaltet ein alternatives Ende für Festland-China, in dem Lau verhaftet wird. Die chinesische Zensurbehörde bestand darauf, dass Lau für seine illegalen Aktivitäten bestraft wird, vgl. „Alternatives Ende“ (HK 2002).

4.2. Bildgestaltung

Da ich mich in dieser Arbeit mit Bildgestaltung beschäftige, möchte ich kurz auf die Kameramänner beider Fassungen eingehen. Als „Director of Photography“ fungieren in *Infernal Affairs* zwar Lai Yiu Fai (aka Yiu-Fai Lai) und Andrew Lau, im Vorspann (0:02:10) wird aber Christopher Doyle als „Visual Consultant“ angegeben. Der in Australien geborene, langjährige Kameramann von Wong Kar-Wai, wird auch „Das Auge Chinas“ genannt, da er mit den populärsten Regisseuren Chinas zusammengearbeitet hat (u. a. Zhang Yimou, Stanley Kwan).⁶⁶ Wie sich sein Einfluss als „Visual Consultant“ auf die Bildgestaltung von *Infernal Affairs* ausgewirkt hat, war leider nicht herauszufinden. Er war für diesen Film allerdings in der Kategorie „Best Visual Effects“ für den „Hong Kong Film Award“ nominiert.⁶⁷ Der „Director of Photography“ von *The Departed* ist Michael Ballhaus. Seit 1984 hat er mit Martin Scorsese zusammen insgesamt sieben Filme gedreht. Zuvor war der aus Deutschland stammende Ballhaus vor allem für seine Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder bekannt. Seit er in Amerika lebt, hat er u. a. mit den Regisseuren Francis Ford Coppola, Mike Nichols, Robert Redford und Wolfgang Petersen zusammengearbeitet.⁶⁸

4.3. Die Szenen

Für die Analyse habe ich sechs Szenen ausgewählt, die in ihrem Handlungsablauf ident sind. Hier erfolgen kurze Inhaltsangaben dieser Szenen. In beiden Filmen haben die Szenen dieselbe chronologische Reihenfolge innerhalb des Films. Wegen des leichteren Wiedererkennungswertes habe ich den einzelnen Szenen Titel gegeben.

⁶⁶ Schnelle/Suchslund, *Zeichen und Wunder*, S. 148-156.

⁶⁷ O.N., „Mou gaan dou“, <http://german.imdb.com/title/tt0338564/awards>, 10.8.2008.

⁶⁸ Ballhaus/Tykwer, *Das fliegende Auge*, S. 237-252.

Verhörszene

Infernal Affairs: 0:13:29 – 0:17:04.

The Departed: 0:45:34 – 0:48:32.

Ein Mann aus dem Verbrecher-Syndikat von Ho Sam/Costello wurde festgenommen. Lau/Colin gibt sich als Anwalt aus und spricht mit ihm. Er reicht dem Mann ein Handy, damit dieser seine Komplizen warnen kann. Lau/Colin lässt seine Polizeikollegen die Nummer überprüfen und sendet eine Einheit zu der Adresse. Er hat ein doppeltes Spiel gespielt: Bis die Polizei am Tatort ist, sind die Verbrecher auf Grund der Vorwarnung schon weg. Die Szene findet in einem Polizeibüro und einem Verhörraum statt. In *The Departed* ist auch der jener Standort, an dem sich der Telefongesprächspartner befindet, zu sehen.

Golfszene

Infernal Affairs: 0:39:41 – 0:40:59.

The Departed: 1:19:21 – 1:20:16.

Lau/Colin trifft sich mit seinem Vorgesetzten Chan/Elterby, der ihn in eine leitende Position innerhalb der Abteilung für „Interne Angelegenheiten“ befördert und ihm den Auftrag erteilt, Costellos Spitzel innerhalb der Polizei zu finden – also sich selbst. Beide Fassungen zeigen die Figuren beim Schlagen von Golfbällen an einem dafür vorgesehenen Ort. In der HK-Fassung befindet sich dieser auf dem Dach eines Hochhauses, in der US-Fassung ist es ein Golfabschlag-Übungsplatz.

Kinoszene

Infernal Affairs: 0:41:46 – 0:44:19.

The Departed: 1:20:41 – 1:26:04.

Lau/Colin trifft sich mit Ho Sam/Costello in einem Kino, um ihm ein Kuvert mit Daten zu übergeben. Yan/Billy observiert die beiden und erhält per SMS den Auftrag, den Spitzel, den er von hinten nicht erkennen kann, zu verfolgen und zu identifizieren. Als sich der Gangsterboss und der Spitzel trennen, verfolgt Yan/Billy Lau/Colin,

doch er verliert ihn. In der HK-Fassung erhält Yan einen Anruf und mit diesem den Befehl, die Verfolgung abubrechen. Lau hört das Klingeln des Telefons und schöpft Verdacht. Sein Verfolger ist allerdings schon weg, als er nachsieht. In der amerikanischen Fassung bemerkt Colin, dass er verfolgt wird und tötet einen unschuldigen Passanten, den er für seinen Verfolger hält. In *Infernal Affairs* spielt sich diese Szene erst in einem Kinosaal ab, die Verfolgung zunächst im Kinogebäude und am Ende der Szene auf einer verlassenen Seitenstraße. In *The Departed* sind die Figuren zunächst im Kinosaal, dann verfolgt Billy Colin an einer sehr belebten Straße. Die Szene endet in einer Seitengasse.

Hochhausszene

Infernal Affairs: 0:54:50 – 1:00:53.

The Departed: 1:39:53 – 1:44:30.

Yan/Billy trifft seinen Kontaktmann Inspector Wong/Quennan auf einem Hochhausdach. Im Auftrag von Lau/Colin wurde der Inspector von der Polizei verfolgt, mit der Begründung, er könnte Ho Sam/Costellos Spitzel sein. Dadurch erhofft sich Lau/Colin die Identität von Wong/Quennans Spitzel zu erfahren. Gleichzeitig informiert er Ho Sam/Costello, der seine Männer zum Hochhaus schickt. Deshalb erhält auch Yan/Billy als solcher einen Anruf, mit dem Befehl, zum Hochhaus zu kommen. So müssen sich Yan/Billy und Chong/Quennan gleich wieder trennen. Während Yan/Billy flüchten kann (in der HK-Fassung über einen Fensterputzer-Kran, in der US-Fassung über die Feuerleiter), wird Inspector Wong/Queenan von den Verbrechern gefasst und getötet. Als Ho Sams/Costellos Männer aus dem Haus kommen, eröffnen die Polizisten das Feuer. Die Verbrecher können jedoch entkommen. In beiden Fassungen findet die Szene auf dem Dach, im Inneren eines Gebäudes – in *Infernal Affairs* in einem Bürogebäude und in *The Departed* in einem lehrstehenden Hochhaus - und davor statt. In der US-Fassung ist es ein leer stehendes Hochhaus.

Identitätsszene

Infernal Affairs: 1:16:27 – 1:20:37.

The Departed: 2:00:54 – 2:05:31.

Nachdem sowohl Inspector Wong/Queenan als auch Gangsterboss Ho Sam/Costello tot sind, gibt es für Yan/Billy keinen Grund mehr, verdeckt zu arbeiten – er möchte seine Identität zurück, von der nur Inspector Wong/Queenan wusste (in der US-Fassung kennt noch Queenans Partner Dignam die Identität – wie bereits erwähnt, gibt es diese Figur in der HK-Fassung nicht). Wongs/Queenans Nachfolger ist Lau/Colin, mit dem sich Yan/Billy in dessen Büro trifft. Da in diesem Büro der Computer nicht funktioniert, muss Lau/Colin in ein anderes gehen, um die Akte von Yan/Billy zu öffnen. Währenddessen bleibt Yan/Billy allein zurück und sieht sich in dem Büro um. Dabei erkennt er jenes Kuvert wieder, welches der noch immer nicht identifizierte Spitzel von Ho Sam/Costello erhalten hat (Kinoszene). Nun weiß Yan/Billy, dass Lau/Colin der Spitzel ist und verlässt das Büro. Als Lau/Colin zurückkommt sieht auch er das Kuvert und weiß Bescheid. Yan/Billy ist nun der Einzige, der seine Identität kennt. Er geht zurück ins andere Büro und löscht Yan/Billys Daten aus dem Computer. Die Szene spielt sich in beiden Fassungen zu Beginn in einem Großraumbüro, später in zwei kleineren Büros ab.

Klimaxszene

Infernal Affairs: 1:26:03 – 1:31:53.

The Departed: 2:10:55 – 2:15:08.

Yan/Billy trifft sich mit Lau/Colin auf einem Hochhausdach. Er will Lau/Colin festnehmen und ihn als Spitzel überführen. Es kommt Inspector B/Barrigan dazu, ebenfalls ein Spitzel der Verbrecherorganisation, und tötet Yan/Billy. Lau/Colin, der nicht über Inspector B/Barrigans Spitzeltätigkeit Bescheid wusste, erschießt ihn, damit keiner mehr seine wahre Identität kennt. Die Szene spielt in beiden Fassungen auf dem Dach und im Inneren desselben Hochhauses wie in der Hochhauszene.

5. Analyse

5.1. Szenenbeginn

5.1.1. Beginnen die Szenen mit einem „Establishing Shot“?

Verhörszene

Diese Szene beginnt in *Infernal Affairs* nach dem sukzessiven Prinzip. Die erste Einstellung ist ein Medium Close-up. Sie zeigt Lau von hinten, wie er in das Polizeibüro, zu diesem Zeitpunkt als solches noch nicht erkennbar, kommt.

Auch in der amerikanischen Fassung beginnt die Szene nach dem sukzessiven Prinzip, mit einer Einstellung, die den Festgenommenen zeigt. Es ist nicht erkennbar, welcher Raum es ist und wer sich sonst noch darin befindet. Die Antwort auf die Frage lautet in beiden Fällen nein.

Golfszene

Der Szenenbeginn in der HK-Fassung ist wiederum nach dem sukzessiven Prinzip gestaltet. Die extrem kurze Close-up Einstellung eines positionierten Golfballs, der eben weggeschlagen wird, dauert keine Sekunde. Die Antwort lautet nein.

In *The Departed* beginnt die Golfszene mit einem Medium Long Shot, welcher den gesamten Handlungsraum zeigt, und beide für die Szene relevanten Figuren. Auch was sie tun (Golfbälle schlagen) ist ersichtlich. Die räumliche Orientierung ist von Beginn an gegeben, die Frage ist daher mit ja zu beantworten.

Kinoszene

Diese Szene beginnt in *Infernal Affairs* auf den ersten Blick mit einer Mischform aus direktem und sukzessivem Szenenbeginn. Zunächst ist die Close-up Einstellung eines Kuverts zu sehen, das Ho Sam in der Hand hält (Abb. 1⁶⁹). Die Kamera bewegt sich erst mit der Figur

⁶⁹ Alle folgenden Bildbeispiele stammen aus der im Quellenverzeichnis angegebenen DVD-Fassung, vgl. *Infernal Affairs* (HK 2002).

bzw. begleitet das Kuvert, bleibt dann jedoch stehen. Ho Sam geht weiter, der Bildausschnitt vergrößert sich zu einem Medium Long Shot. In dieser Einstellung ist erkennbar, dass es Ho Sam ist, und dass er sich in einem Kinosaal befindet. Im Hintergrund ist die Leinwand zu erkennen, an den Rändern sind die Kinossessel zu sehen (Abb. 2). Bis zum Ende dieser ersten Einstellung ist die Orientierung im Handlungsraum gegeben, Ort und Figur sind etabliert. Nach der Definition der mobilen Einstellung ist die Einstellungsgröße ausschlaggebend, mit der die Einstellung beginnt. Somit handelt es sich um einen sukzessiven Beginn und die Antwort lautet nein.



Abb. 1



Abb. 2

Auch in der amerikanischen Fassung beginnt diese Szene nach dem sukzessiven Prinzip. Die erste Einstellung ist ein Medium Shot, auf den ein Medium Close-up folgt. Diese beiden Einstellungen zeigen Ausschnitte eines Sexfilms. Erst die dritte Einstellung, ein Medium Close-up, das Colin im Kinosaal zeigt wie er auf die Leinwand sieht, ermöglicht eine Orientierung im Handlungsraum. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Hochhausszene

Einen eindeutig direkten Szenenbeginn weist hier *Infernal Affairs* auf: Ein Full Shot zeigt den gesamten Handlungsraum sowie die Figuren. Nach demselben Muster beginnt die Szene in *The Departed*. Ein Extreme Long Shot zeigt eine Figur auf einem Hochhausdach, auf eine andere zukommen. Die Figuren sind in dieser ersten Einstellung noch nicht erkennbar, aber der Handlungsraum in dem sie sich bewegen ist etabliert. Bei beiden Szenen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Identitätsszene

Die erste Einstellung in der HK-Fassung verändert mit der Kamerabewegung dreimal die Größe. Sie beginnt mit einem Full Shot, wird dann zu einem Medium Long Shot und endet in einem Medium Shot. Lau kommt eine Treppe hoch in das Großraumbüro. Eine Orientierung im Handlungsraum ist sofort gegeben. In der amerikanischen Fassung beginnt die Szene ebenso direkt. Mit einem Medium Long Shot wird Colin inmitten seiner Kollegen gezeigt. Die Frage ist in beiden Fällen mit ja zu beantworten.

Klimaxszene

Der Anfang in *Infernal Affairs* entspricht einem direkten Szenenbeginn. Die erste Einstellung ist ein Full Shot: Die Kamera schwenkt an einem Hochhaus entlang von oben nach unten und bleibt mit Sicht auf den Haupteingang des Gebäudes stehen. Ein Auto parkt davor, Lau steigt aus. Es ist sofort erkenntlich, wer sich wo befindet.

In *The Departed* beginnt die Szene auch direkt: In einem Long Shot ist erst Billy auf dem Hochhausdach zu sehen, kurze Zeit später kommt Colin hinzu. Beide Antworten lauten ja.

5.1.2. Wenn nicht: Ist die räumliche Orientierung innerhalb von 30 Sekunden ermöglicht?

Verhörszene

Die Szene beginnt in *Infernal Affairs* nach dem sukzessiven Prinzip. Auf ein Medium Close up, welches keine Orientierung zulässt, folgt ein Medium Shot, der den Handlungsraum etabliert, und somit der Establishing Shot für diese Szene ist. Die nächste Einstellung ist ein Full Shot, der dasselbe zeigt wie der Medium Shot zuvor, nur aus einer leicht veränderten Perspektive, und die Kamera ist hinter einer Glasfassade positioniert. Dies geschieht an Position 0:13:36, also innerhalb der ersten 30 Sekunden. Somit ist die Frage mit ja zu beantworten.

In *The Departed* gestaltet sich die Orientierung komplizierter. Nachdem die erste Einstellung einen Mann auf einem Überwachungsbildschirm zeigt, folgen eine ganze Reihe von Einstellungen, welche die handelnden Figuren zeigen, allerdings die Orientierung erschweren. Zunächst ist Colin in einem Medium Close-up zu sehen (Abb.3⁷⁰), worauf ein Medium Shot folgt, der Costellos Mann hinter einem Beobachtungsfenster zeigt, in dem sich der Polizist Brannigan spiegelt (Abb. 4). Es folgt ein Medium Close-up des Polizisten Brown, der mit Colin spricht (Abb. 5).



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Diese drei Einstellungen wechseln einander im „Shot/reverse Shot“-Verfahren ab, und die einzige Möglichkeit, sich zu orientieren, ist, die Richtungen zu beobachten, in welche die Figuren sprechen. An Position 0:46:02 folgt ein Full Shot (Abb. 6), der erstmals in dieser Szene eine Orientierung im Handlungsraum ermöglicht. Zu diesem Zeitpunkt sind seit dem Szenenbeginn schon 32 Sekunden vergangen, die Frage ist demnach mit nein zu beantworten. Ein Anschlussfehler erschwert zusätzlich die Orientierung im Handlungsraum. Der Hintergrund bei den Medium Close-ups mit Colin stimmt nicht mit dem Full Shot überein! Wenn Colin in den Medium Close-ups zu Brown spricht, ist der Hintergrund die graue Wand – im Full Shot steht er allerdings vor der schwarzen Tür!

⁷⁰ Alle folgenden Bildbeispiele stammen aus der im Quellenverzeichnis angegebenen DVD-Fassung, vgl. *The Departed* (US 2006).

Golfszene

Diese Szene beginnt in *Infernal Affairs* nach dem sukzessiven Prinzip mit einem Close up eines Golfballs, der gerade weggeschlagen wird. Es folgt ein Long Shot, der einen Golfübungsplatz auf einem Hochhausdach zeigt, mit der Skyline von Hong Kong im Hintergrund. Diese beiden Einstellungen benötigen drei Sekunden, somit ist die Frage mit ja zu beantworten.

Da die amerikanische Fassung mit einem „Establishing Shot“ beginnt, ist eine Orientierung von Beginn an gegeben.

Kinoszene

In *Infernal Affairs* beginnt die Szene nach dem sukzessiven Prinzip, anhand einer Kamerabewegung, die zunächst eine Close-up Einstellung zeigt, welche durch die Kamerabewegung zu einem Medium Long Shot wird. Der zweite Bildausschnitt dieser Einstellung etabliert also den Handlungsraum.

In *The Departed* ist die Orientierung innerhalb von sechs Sekunden gegeben, allerdings ohne Long bzw. Full Shot. Die Szene beginnt nach dem sukzessiven Prinzip mit einem Medium Shot und einem Medium Close-up von Ausschnitten eines Sexfilms. Die dritte Einstellung zeigt Colin in einem Medium Close-up und lässt erkennen, dass er in einem Kino sitzt und zur Leinwand hinauf sieht. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Hochhausszene

Beide Fassungen beginnen mit einem „Establishing Shot“ – eine räumliche Orientierung ist demnach von Anfang an gegeben.

Identitätsszene

Beide Fassungen beginnen mit einem „Establishing Shot“ – eine räumliche Orientierung ist demnach von Anfang an gegeben.

Klimaxszene

Beide Fassungen beginnen mit einem „Establishing Shot“ – eine räumliche Orientierung ist demnach von Anfang an gegeben.

Statistische Auswertung:

<i>Infernal Affairs</i>		<i>The Departed</i>	
Frage 1	50% Ja	Frage 1	67% Ja
Frage 2	100% Ja	Frage 2	83% Ja

Diese beiden Fragen stehen in Abhängigkeit voneinander: In jenen Fällen, die mit einem Establishing Shot beginnen ist eine Orientierung im relevanten Handlungsraum von Beginn an gegeben. In den anderen Fällen, muss die Orientierung innerhalb von 30 Sekunden möglich sein. Damit erfüllt *Infernal Affairs* diese Vorgaben, während bei *The Departed* in einer Szene dies nicht der Fall ist. Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

<i>Infernal Affairs:</i>	100%
<i>The Departed:</i>	83%

5.2. Szenenverlauf im Classical Cinema

5.2.1. Folgen nach der Etablierung des Handlungsraums Cut-in's bzw. Track-in's bzw. Zoom-in's?

Verhörszene

Infernal Affairs hat bei dieser Szene einen sukzessiven Beginn, der Handlungsraum ist erst ab der zweiten Einstellung in Form eines Medium Shot gegeben. Auf diesen folgt ein Full Shot, der dasselbe aus einer anderen Perspektive, aus weiterer Entfernung und zusätzlich durch eine Glasfront zeigt. Die Einstellung ist größer, also ist die Frage mit nein zu beantworten.

Nach einer relativ spät eintretenden Etablierung des Handlungsraums in *The Departed* mit einem Full Shot (0:46:02), folgt

mit einem Medium Shot ein Cut in. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Golfszene

In *Infernal Affairs* erfolgt die Etablierung des Handlungsraums mit der zweiten Einstellung, einem Long Shot, der einen Golfübungsplatz auf einem Hochhausdach zeigt. Auf diese Einstellung folgt ein Medium Close-up von Inspector Chan.

Auf den Medium Long Shot, mit dem diese Szene in *The Departed* beginnt und der Ort und Figuren etabliert, folgt ein Medium Close-up von Colin. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Kinoszene

Nachdem in der HK-Fassung der Handlungsraum innerhalb der ersten Einstellung, die auf Grund einer Kamerabewegung zwei Einstellungsgrößen (Close-up und Medium Long Shot) umfasst, etabliert ist, folgt ein Medium Shot, ein Cut-in. Die Antwort lautet ja. In *The Departed* folgt nach der Etablierung des Handlungsraums, einem Medium Close-up von Colin im Kinosaal, ein Medium Shot. Dieser zeigt, wie schon am Beginn der Szene, ein Bild aus dem Sexfilm, der auf der Leinwand läuft. Auf diese Einstellung folgt ein Full Shot des Kinosaals. Die auf den Establishing Shot folgende Einstellung zeigt auf jeden Fall einen größeren Bildausschnitt als zuvor. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Hochhausszene

Diese Szene beginnt in *Infernal Affairs* mit einem direkten Szenenbeginn. Der Full Shot zeigt die handelnden Figuren und wo sie sich befinden. Yan geht auf dem Hochhausdach zu Inspector Wong (Abb. 7). Darauf folgt noch einmal ein Full Shot, welcher nur Yan beim Gehen zeigt (Abb. 8).



Abb. 7



Abb. 8

Es sind zwar beide Einstellungen Full Shots, der zweite zeigt aber einen engeren Raumausschnitt. Dadurch handelt es sich um einen Cut-in.

In *The Departed* startet die Szene nach dem Prinzip des direkten Beginns mit einem Long Shot: ein Hochhausdach, eine Figur kommt aus einer Tür heraus und geht auf eine zweite zu. Die räumliche Orientierung ist sofort gegeben. Der folgende Medium Shot zeigt Billy, der auf den Captain wartet. Ein Cut-in. Beide Fragen sind mit ja zu beantworten.

Identitätsszene

Die HK-Fassung startet mit einer mobilen Einstellung, die dreimal die Einstellungsgröße ändert. Sie beginnt mit einem Full Shot, wird dann zu einem Medium Long Shot und endet in einem Medium Shot. Lau kommt eine Treppe hoch in ein Großraumbüro und geht durch dieses hindurch. Hier gilt das Prinzip „vom Gesamten ins Detail“ – somit wird der Sinn eines Cut-in erfüllt, auch ohne Schnitt. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Die erste Einstellung dieser Szene in *The Departed* ist ein Medium Long Shot, mit dem die räumliche Orientierung sofort gegeben ist. Die zweite Einstellung ist ein Full Shot – die Einstellung wird also größer, obwohl die Orientierung mit dem Medium Long Shot schon gegeben war. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Klimaxszene

Auch der Anfang dieser Szene in *Infernal Affairs* entspricht einem direkten Szenenbeginn: Die erste Einstellung ist ein Full Shot. Die Kamera schwenkt an einem Hochhaus herunter und bleibt mit Sicht auf den Eingang des Hauses stehen. Ein Auto parkt davor, es folgt

ein Schnitt auf einen Medium Shot von Lau, wie er aus dem Auto aussteigt.

Die amerikanische Fassung beginnt mit einem Long Shot. Billy und Colin befinden sich auf dem Hochhausdach. Es folgt ein Medium Shot, in welchem Billy Colin entwaffnet und durchsucht. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

5.2.2. Handelt es sich dabei um „Shot/reverse Shot“-Aufnahmen oder „Eyeline-Match“-Aufnahmen?

Verhörscene

In der HK-Fassung ist dem nicht so. Nach der Etablierung des Handlungsraums ist erst in einem Medium Shot zu sehen, wie die Polizistin das mitgebrachte Essen verteilt und darauf folgt ein Medium Close up von Lau, wie er den Mann im Verhörraum am Überwachungsbildschirm beobachtet. Ab Position 0:13:48 ist zu sehen [MS, MCU], was Lau sieht, allerdings befindet auch er sich im Bild (Abb. 9) – somit handelt es sich nicht um ein „Eyeline-Match“.



Abb. 9

Eine „Shot/reverse-Shot“-Situation, in Medium Close ups fotografiert, erfolgt erst ab 0:14:20, wenn Lau in den Verhörraum kommt.

In der amerikanischen Fassung sind sowohl „Shot/reverse Shot“-Aufnahmen als auch „Eyeline-Match“-Aufnahmen vor der Etablierung des Handlungsraums, wie auch später in dieser Szene. Direkt nachdem eine Orientierung gegeben ist (0:46:02), folgen Cut-ins, die zeigen, wie der Überwachungsbildschirm ausgeschaltet wird und

Colin sich bereit macht, in den Verhörraum zu gehen. Bei allen diesen Einstellungen handelt es sich nicht um „Eyeline-Match“-Aufnahmen. Wie in der HK-Fassung kommt es auch hier erst während des Verhörs zu einer „Shot/reverse Shot“-Situation. Die Frage ist in beiden Fällen mit nein zu beantworten.

Golfszene

Nachdem in der HK-Fassung eine Orientierung im Handlungsraum ermöglicht ist, folgt eine „Shot/reverse Shot“-Situation. Allerdings ist diese nicht durchgehend in denselben Einstellungsgrößen und aus derselben Kameraposition fotografiert. Während bei den Aufnahmen von Inspector Chan zwischen Medium Close up und Medium Shot gewechselt wird (Abb. 10, 11), unterscheiden sich bei Gegenschüssen von Lau nicht die Einstellungsgrößen, sondern der Bildausschnitt. Es sind Close-up Aufnahmen, die aus leicht variierenden Kamerapositionen aufgenommen sind (Abb. 12, 13).



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

„Eyeline-Match“-Aufnahmen kommen in dieser Szene nicht vor. Bis auf die erste (Medium Long Shot) und die letzte (Full Shot) Einstellung der amerikanischen Fassung erfolgt der gesamte Dialog zwischen Colin und Captain Ellerby in Medium Close-up Einstellungen nach dem „Shot/reverse Shot“-Prinzip (Abb. 14, 15).



Abb. 14



Abb. 15

„Eyeline-Match“-Aufnahmen kommen keine vor. Die Frage ist für beide Fassungen mit ja zu beantworten.

Kinoszene

In *Infernal Affairs* folgen, nachdem eine Orientierung gegeben ist, „Shot/reverse Shot“-Aufnahmen. Diese sind allerdings sehr eigenwillig fotografiert. In dem einen Bild ist Lau in einem Medium Close-up im Profil zu sehen. Sein Gesicht ist nach rechts gerichtet und sein Hinterkopf befindet sich in der Bildmitte (Abb. 16). Während die linke Bildhälfte leer ist, füllt sein Gesicht die rechte Bildhälfte aus. Der Gegenschuss dazu ist ein Close-up, welches Ho Sam in der linken Bildhälfte zeigt – er sieht auf die Leinwand, während er spricht – im rechten Hintergrund ist Lau unscharf zu erkennen (Abb. 17). Wenn kurze Zeit später Yan in die Szene eingeführt wird (0:42:39), erfolgt nach einem Medium Shot von ihm ein „Eyeline-Match“, der Lau von hinten zeigt.



Abb. 16



Abb. 17

Nachdem diese Szene in der amerikanischen Fassung zunächst mit Ausschnitten aus einem Sexfilm beginnt, dann Colin als Konsument dieses Films präsentiert wird – an dieser Stelle ist auch der Handlungsraum etabliert –, folgt wieder eine Einstellung aus dem Sexfilm. Dabei handelt es sich um eine „Eyeline-Match“-Aufnahme, da zu sehen ist, was Colin sieht. Wenn kurz darauf Costello in die

Szene eingeführt ist, folgt ein Dialog zwischen den beiden, der nach dem „Shot/reverse Shot“-Prinzip, in Medium Close-ups, fotografiert ist. Die Frage ist beide Male mit ja zu beantworten.

Hochhausszene

Erst nach 3 Minuten und 25 Sekunden erfolgt in der HK-Fassung eine „Shot/reverse Shot“-Situation. Zuvor sind Yan und Inspector Wong immer zusammen in derselben Einstellung zu sehen. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Auch in *The Departed* verfügt diese Szene über drei Schauplätze: Das Hochhausdach, das Innere des Gebäudes und Lau/Colins Büro. Während sich in der HK-Fassung das Geschehen zunächst nur auf dem Dach abspielt, wechseln in der US-Fassung von Beginn an die Schauplätze. Nachdem sich Billy und Captain Queenan auf dem Dach getroffen haben, folgen einige Einstellungen von Brannigan, jenem Polizisten, der Captain Queenan observiert. Erst ab der fünften Einstellung, nach 10 Sekunden, folgt die Kamera seinem Blick. Auch diese Frage ist mit nein zu beantworten.

Identitätsszene

In dieser Szene der HK-Fassung folgt die Etablierung des Handlungsraums innerhalb der ersten Einstellung, die dreimal die Größe ändert. Die letzte Einstellungsgröße ist eine Close-up Aufnahme von Lau. Nach einem Schnitt folgt ein Full Shot aus seiner Sicht. Nach einer weiteren Einstellung von Lau, die Kamera bewegt sich mit ihm, ist erneut eine Einstellung zu sehen, die seine Sicht wiedergibt. Es handelt sich hierbei nicht nur um „Eyeline-Match“-Aufnahmen, sondern sie funktionieren auch nach dem Prinzip des „Shot/reverse Shot“. Lau sieht seine Arbeitskollegen an und diese beobachten ihn.

In der amerikanischen Fassung folgt nach der Etablierung des Handlungsraums erst eine größere Einstellung (Full Shot), darauf folgt dann eine „Shot/reverse Shot“-Situation, welche mit kleineren

Einstellungsgrößen weitermacht (Medium Long Shot und Medium Close-up). In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Klimaxszene

Wenn Lau auf dem Hochhausdach auf Yan trifft, entspricht die Bildabfolge weder „Eyeline-Match“- noch „Shot/reverse Shot“-Aufnahmen. Erst im späteren Verlauf der Szene kommt eine „Shot/reverse Shot“-Situation vor (1:27:41).

In der amerikanischen Fassung folgen nach der Etablierung des Handlungsraums und der Cut-ins weder „Shot/reverse-Shot“-Aufnahmen noch „Eyeline-Match“-Aufnahmen. Auch in dieser Fassung folgt erst im Verlauf der Szene (ab 2:11:43) eine „Shot/reverse Shot“-Situation. Die Frage ist beide Male mit nein zu beantworten.

5.2.3. Wenn Figuren den momentan zu sehenden Handlungsraum verlassen, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?

Verhörszene

In *Infernal Affairs* ist die räumliche Orientierung nicht durchgängig gegeben. Die Szene hat folgende Schauplätze: Das Polizeibüro, ein leerer Raum (es befinden sich nur Schränke darin) und das Verhörzimmer. Im Polizeibüro ist die räumliche Orientierung noch gegeben (Abb. 18). Als sich Lau dazu entschließt sich dem Verdächtigen gegenüber als Anwalt auszugeben, verlässt er das Polizeibüro und geht in einen Raum, in dem er aus einem Schrank eine Brille nimmt und einen Aktenkoffer nimmt. Der Weg dorthin führt ihn durch einen Flur (Abb. 19a+b), der den Zuschauer darüber im unklaren lässt, wo sich Lau befindet oder wohin er geht. In der nächsten Einstellung ist er von hinten, vor einem Schrank zu sehen. Dabei wird er zur Hälfte von einem Türrahmen verdeckt (Abb. 20). Als nächstes ist Lau von vorne zu sehen, die Kamera befindet sich im Schrank (Abb. 21). Es folgt eine Einstellung, welche Laus Kollegen zeigt, wie sie durch eine Glaswand etwas beobachten. Die Vermutung liegt nahe, dass sie ihm zu sehen, aber diese Vermutung

wird weder durch einen „Re-Establishing Shot“ bestätigt, noch wird Klarheit durch „Constructive Editing“ geschaffen (Abb. 22). Es folgt wieder eine Einstellung die Lau von vorne zeigt (Abb. 23), gefolgt von einer ähnlichen Einstellung wie zuvor von seinen Kollegen, allerdings näher (Abb. 24). Verwirrend ist, dass die Blickrichtungen von Lau und seinen Kollegen nicht übereinstimmen. Ein „Re-Establishing Shot“ kommt nicht vor und dadurch ist keine räumliche Orientierung gegeben. Nach einer weiteren Einstellung die Lau von vorne zeigt (Abb. 25), und die damit endet, dass er den Schrank schließt, folgt eine Einstellung, die den Ausgangspunkt zeigt – das Regal mit den Beobachtungsbildschirmen (Abb. 26a). Diesmal steht Lau aber nicht vor den Bildschirmen, sondern geht hinter ihnen vorbei. Was nun folgt, ist ein „Re-establishing Shot“ auf ungewöhnliche Weise: Er geht hinter jenen Bildschirmen, die Ho Sams Mann im Verhörraum zeigen, vorbei, die Kamera bleibt aber auf dem Bildschirm und kurz darauf ist Lau auf dem Bildschirm zu sehen, als er sich zu dem Verdächtigen an den Tisch setzt (Abb. 26b, 27). Da zwischen der Handlung im Polizeibüro und jener im Verhörraum keine räumliche Orientierung gegeben ist, lautet die Antwort nein.



Abb. 18



Abb. 19a



Abb. 19b



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26a



Abb. 26b



Abb. 27

In der amerikanischen Fassung verlässt Colin zweimal den Handlungsraum – das erste Mal, als er vom Vorzimmer in das Verhörzimmer geht. In einem Full Shot, der einen Überblick über den Handlungsraum gibt, verlässt er das Zimmer. Es folgt ein Medium Shot von Costellos Mann im Verhörraum. Darauf folgt erneut ein Full Shot wie zuvor, nur ohne Colin. Als nächstes ist in einem Medium Shot Colin mit Costellos Mann gemeinsam zu sehen. Die Orientierung ist damit gegeben. Der zweite „Re-establishing Shot“ geschieht, als Colin den Verhörraum wieder verlässt: In einem Medium Shot verabschiedet er sich von Costellos Mann und kommt in einem Full Shot wieder in den Vorraum zu Brown und Brannigan. Die Antwort lautet ja.

Golfszene

Weder in *Infernal Affairs*, noch in *The Departed*, verlassen die Figuren den zu sehenden Handlungsraum.

Kinoszene

Wenn in der HK-Fassung Ho Sam den Kinosaal verlässt, folgt ein Medium Shot, der zeigt, wie Yan ihn beobachtet. Darauf folgt ein

„Re-establishing Shot“, ein Full Shot, in dem zu sehen ist, wie Ho Sam zur Tür neben der Kinoleinwand hinausgeht.

In der amerikanischen Fassung ist in einem Full Shot zu sehen, wie Costello nach dem Gespräch mit Colin aufsteht. Er geht an Colin innerhalb einer Medium Close-up Einstellung vorbei und verabschiedet sich in einer erneuten Full Shot-Einstellung. Die Orientierung ist durchgehend gegeben. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Hochhauszene

Weder in *Infernal Affairs*, noch in *The Departed*, verlassen die Figuren den zu sehenden Handlungsraum.

Identitätsszene

In der HK-Fassung wechselt Lau das Büro, weil der Computer in seinem Büro nicht funktioniert. Er verlässt das Büro innerhalb eines Full Shots. Es folgen einige kleinere Einstellungen von dem im Büro zurückgebliebenen Yan und dem PC, der von Lau bedient wird, bis in einem weiteren Full Shot Lau am PC sitzend zu sehen ist. Diese Aufnahme ist durch eine Glaswand fotografiert. An Position 1:18:31 wird er von hinten in einem Full Shot gezeigt, und zwar hinter einer Glasfassade, die Kamera schwenkt weiter, bis wieder Yan im anderen Büro zu sehen ist. Es handelt sich um ein Großraumbüro, in dem die einzelnen Büros durch Glaswände getrennt sind. Durch diesen Schwenk ist die Orientierung optimal gegeben.

In der amerikanischen Fassung verlässt Colin an Position 2:03:29 das Büro innerhalb eines Medium Long Shot, es folgt ein Full Shot als „Re-Establishing Shot“, der zeigt, wie er ins nächste Büro geht. Dies ist die einzige Situation dieser Art in dieser Szene. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Klimaxszene

In *Infernal Affairs* verlässt keine der Figuren den momentan zu sehenden Handlungsraum.

In der amerikanischen Fassung geschieht dies ab 2:11:05 während der Kampfsituation zwischen Billy und Colin auf dem Dach. Durch die schnellen Bewegungen verlässt einer der beiden immer wieder den Bildausschnitt, um die Orientierung aufrecht zu erhalten, erfolgen immer wieder Full Shots und Medium Long Shots als „Re-establishing Shots“. Als Billy mit Colin das Hochhausdach durch eine Tür innerhalb eines Medium Shot verlässt, folgt ein Full Shot, der alle drei Personen in einem Raum im Gebäude zeigt. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

5.2.4. Wenn eine neue Figur in die Szene eingeführt wird, erfolgt ein „Re-establishing Shot“?

Verhörszene

In *Infernal Affairs* gibt es einen relevanten Neuzugang - den Mann im Verhörraum. Zuvor kommt zwar eine Polizistin neu hinzu, allerdings in einem Medium Shot, der die Orientierung von Beginn an ermöglicht. Der Mann im Verhörraum ist erstmals deutlich zu erkennen an Position 0:14:18, als Abschluss einer mobilen Einstellung, die drei Größen beinhaltet. An Position 0:14:04 beginnt diese als Full Shot. Im Vordergrund ist der Überwachungsbildschirm zu sehen, dahinter der Flur, durch den Lau hinter den Bildschirmen vorbei geht. Die Kamera fährt näher an den Monitor heran – in einem Medium Shot ist der Verdächtige deutlich an einem Tisch sitzend zu erkennen. Wenn die Kamera zum Stillstand kommt, ist die Einstellungsgröße ein Close-up, in dem nur mehr der Bildschirm zu sehen ist, und in diesem nun auch Lau, der zum Tisch kommt und sich nieder setzt (Abb. 28, 29). Somit ist der letzte Teil dieser Einstellung einmal ein „Re-establishing Shot“ der Figur Lau und einmal ein „Establishing Shot“ für den Mann im Verhörraum.



Abb. 28



Abb. 29

Es folgt eine Shot/reverse-Shot-Situation im Verhörraum, und nach 51 Sekunden sind die beiden gemeinsam in einer Einstellung zu sehen.

In der amerikanischen Fassung wird erst mit dem Anruf von Costellos Mann eine neue Figur eingeführt, welche sich in einem anderen Handlungsraum befindet. Zunächst erfolgt ein Medium Shot von Billy, der an einem Tisch sitzt. Darauf folgt ein Close-up des klingelnden Handys, eine Hand nimmt das Telefon und führt es nach oben. Die Kamera fährt mit und die Einstellung endet als Medium Close-up von Mr. French. Nun ist erkenntlich, wer telefoniert, allerdings ist erst der Gesprächspartner eingeführt – wo er sich befindet, ist bis hierher noch nicht klar. Nach einem „reverse Shot“ zu Costellos Mann im Verhörraum folgt ein Full Shot des Raums, in dem sich Mr. French befindet. Dieser ist als „Re-establishing Shot“ anzusehen. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Golfszene

Weder in *Infernal Affairs*, noch in *The Depart*, wird eine neue Figur eingeführt.

Kinoszene

In der HK-Fassung erfolgt an Stelle 0:42:35 ein Full Shot, der den Kinosaal zeigt (Abb. 30a). Mit einem Schwenk nach links zeigt die Kamera innerhalb eines Medium Close-up einen Mann seitlich von hinten (Abb. 30b). In der nächsten Einstellung ist dieser Mann in einem Medium Shot als Yan zu erkennen (Abb. 31). Es wird eine neue Figur eingeführt. Ich akzeptiere dies als „Re-establishing Shot“, die Orientierung innerhalb des Handlungsraums zu gewährleisten. Die Frage ist mit ja zu beantworten.



Abb. 30a



Abb. 30b



Abb. 31

In der amerikanischen Fassung kommt zunächst Costello als neue Figur hinzu. Innerhalb eines Full Shot ist er zuerst im Vorbeigehen zu sehen – aber noch nicht erkennbar. Nachdem Colins Reaktion auf Costello zu sehen ist, erfolgt mit einem Medium Shot ein „Re-establishing Shot“, in dem beide zu sehen sind und Costello erstmals zu erkennen ist. An Position 1:21:45 wird Billy mit einem Medium Close-up frontal von vorne eingeführt (Abb 32). Die nächste Einstellung ist ein Full Shot aus der Sicht Billys, der eine Orientierung im Sinne des „Constructive editing“ ermöglicht (Abb. 33), jedoch folgt keine Einstellung in welcher der gesamte relevante Handlungsraum erfasst ist!



Abb. 32



Abb. 33

An Position 1:25:22 sind die Füße eines Mannes in einem Close-up zu sehen. Nach dem folgenden Medium Shot von Colin mit einem Messer in der Hand ist nach einem Schnitt ein Medium Long Shot zu sehen, in dem Colin den Mann, dessen Füße vorhin zu sehen waren, tötet. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Hochhausszene

In *Infernal Affairs* wird in dieser Szene keine neue Figur eingeführt. In der amerikanischen Fassung kommt es zu einer Situation, wo in einen schon etablierten Handlungsraum neue Figuren eintreten. Dies geschieht, nachdem sich Billy und Captain Quennan getrennt haben und Quennan auf den Fahrstuhl wartet, mit dem Costellos Männer gerade hochfahren. Anhand eines Medium Long Shot ist Quennan zu sehen, als er auf den Lift wartet. Als nächstes ist ein Medium Shot der Fahrstuhlanzeige zu sehen – die Kamera schwenkt zur Lifttür hinunter, diese öffnet sich und die Männer kommen heraus. Es kommt zu einer kurzen „Shot/reversal Shot“-Situation, in der sich diese beiden Einstellungen abwechseln. Dann folgt ein Full Shot, in dem zu sehen ist, wie die Männer Quennan angreifen. Eine Orientierung im Handlungsraum ist gegeben, die Frage ist mit ja zu beantworten.

Identitätsszene

In der HK-Fassung wird Yan zunächst mit einer „Eyeline-Match“-Aufnahme eingeführt. Es ist der Blick von Lau, der ihn von hinten durch die Glaswand erfasst. Darauf folgt ein Full Shot aus Obersicht im Büro – Yan sitzt vor dem Schreibtisch, Lau beobachtet ihn durch die Glastür und tritt nach einem weiteren Schnitt in das Büro ein. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

In *The Departed* wird in dieser Szene keine neue Figur eingeführt.

Klimaxszene

In der HK-Fassung befinden sich Yan und Lau auf dem Hochhausdach. An Position 1:28:30 wird mit Hilfe eines Full Shot Inspector B eingeführt. Auf diese Einstellung folgt ein Medium Shot von Yan und Lau, auf den ein Long Shot als „Re-establishing Shot“ folgt, der alle drei Figuren im Kader zeigt. In jeder dieser Einstellungen ist im Hintergrund immer die Skyline von Hong Kong und eine Berglandschaft zu sehen, die Orientierung im Handlungsraum wird dadurch vereinfacht. Auf Position 1:31:24 folgt

durch einen Full Shot noch einmal ein „Re-Establishing Shot“, und zwar wenn Lau aus dem Fahrstuhl in die Halle zu den Polizisten tritt. In der amerikanischen Fassung erscheint an Position 2:12:05 der Polizist Brown in einem Medium Shot auf dem Hochhausdach. Zunächst gibt es einen Gegenschuss auf Billy und Colin, dann einen Full Shot, in dem alle drei zu sehen sind. An Position 2:14:00 ist am Ende der Einstellung – Medium Shot –, wenn die Kamera von Billys Leichnam hochschwenkt, der Polizist Barrigan erstmals im Bild. Nach einem Schnitt, wiederum ein Medium Shot, ist er von hinten zu sehen, im rechten Bildteil, im linken Hintergrund steht Colin im Fahrstuhl – die Orientierung ist gegeben. In derselben Einstellung kommt nach einem Schwenk nach rechts der Polizist Brown in den Handlungsraum. Die Orientierung ist allein schon deshalb gegeben, weil kein Schnitt erfolgt ist. Doch nach zwei „Shot/reverse Shot“-Einstellungen folgt ein Full Shot, welcher alle vier Figuren in einem Bild zeigt. Beide Male lautet die Antwort ja.

5.2.5. Enden die Szenen mit einem Medium Shot oder einer kleineren Einstellungsgröße eines Charakters oder Gegenstands?

Verhörszene

Die Szene endet in der HK-Fassung mit einem Medium Close-up von Lau und in der amerikanischen Fassung mit einem Medium Close-up von Brown. Die Frage ist in beiden Fällen mit ja zu beantworten.

Golfszene

In *Infernal Affairs* endet diese Szene mit einem Medium Shot von Lau, der einfriert. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Die amerikanische Fassung dieser Szene endet mit einem Long Shot, der beide Figuren von hinten beim Schlagen von Golfbällen zeigt. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Kinoszene

In der HK-Fassung endet die Kinoszene mit einer Medium Close-up Aufnahme von Lau aus der Untersicht. *The Departed* zeigt Billy in

einer Medium Shot Aufnahme, wie er erst seine Pistole einsteckt und dann aus dem Bild geht. Beide Male ist die Frage mit ja zu beantworten.

Hochhausszene

Die Szene der HK-Fassung endet mit einer Nahaufnahme des kaputten Autodaches, auf dem Inspector Wong gestorben ist. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Die amerikanische Fassung endet nach einem Close-up, das Colin in seinem Büro zeigt, mit einem Medium Long Shot von Colin zuerst hinter seinem Bürotisch, dann steht er auf und dreht das Licht ab. Auf eine kleinere folgt eine größere Einstellung. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Identitätsszene

In der HK-Fassung endet die Szene mit einem Extreme Close-up eines Teiles des Computerbildschirms, auf dem zu lesen ist: „Empty Protected File“, nachdem Lau die Datei von Yan gelöscht hat. *The Departed* endet auf dieselbe Art. Einziger Unterschied zu *Infernal Affairs*: Auf dem Bildschirm stehen die Worte „The Record has been deleted“. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Klimaxszene

In der HK-Fassung ist am Ende der Szene ein Medium Close-up von Yans Leiche im Fahrstuhl zu sehen. Die Kamera kommt näher und das Bild endet als Close-up. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Im Gegensatz dazu steht die US-Fassung, die mit einem Full Shot endet, in dem die drei toten Polizisten am Boden liegen und Colin den Raum verlässt. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Statistische Auswertung:

<i>Infernal Affairs</i>		<i>The Departed</i>	
Frage 3	83% Ja	Frage 3	67% Ja
Frage 4	34% Ja	Frage 4	50% Ja
Frage 5	50% Ja	Frage 5	67 % Ja
Frage 6	67% Ja	Frage 6	50% Ja
Frage 7	100% Ja	Frage 7	50% Ja

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

Infernal Affairs: 67%

The Departed: 57%

5.3. Szenenverlauf im Hong Kong Cinema und die Verwendung von „Constuctive editing“

5.3.1. Kommen Einstellungen vor, die den gesamten relevanten Handlungsraum zeigen?

Verhörszene

In der HK-Fassung ist die zweite Einstellung ein Medium Shot, welcher schon den relevanten Handlungsraum etabliert. Extreme – und/oder Long Shots kommen keine vor.

In der amerikanischen Fassung erfolgen Establishing Shots durch Full Shots. Aber auch hier kommen weder Extreme Long Shots, noch Long Shots vor. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Golfszene

Diese Szene weist in der HK-Fassung einen sukzessiven Szenenbeginn vor. Sie beginnt mit einem Close-up, dem ein Long Shot folgt. Extreme Long Shot kommt keiner vor.

In der amerikanischen Fassung gibt es gleich zu Beginn einen Establishing Shot (Medium Close-up) und die letzte Einstellung, ein Full Shot, ist wiederum eine Einstellung, die den gesamten Raumüberblick garantiert. Es kommt ein Long Shot vor, aber keine Extreme Long Shots. Beide Antworten lauten ja.

Kinoszene

In der HK-Fassung ist die Orientierung innerhalb der ersten beiden Einstellungen gegeben, und zwar das mit den Einstellungsgrößen Medium Long Shot und Medium Shot. Extreme Long Shots und Long Shots gibt es in dieser Szene nicht.

In der amerikanischen Fassung ist mit der dritten Einstellung dieser Szene, einem Medium Close-up von Colin, die Orientierung gegeben. Im Verlauf der Szene folgen fünf Long Shots – alle innerhalb einer Minute. An Position 1:24:38 ist Billy auf einer belebten Strasse zu sehen, als er beinahe von einem Auto überfahren wird. Kurz später, an Position 1:24:57, ist Colin frontal von vorne in einem Long Shot zu sehen. Zwei Sekunden später folgt noch ein Long Shot, in dem an einer Mauer die beiden Schatten von Billy und Colin zu sehen sind. Der vierte Long Shot erfolgt an Position 1:25:06 – ein „Point of View“-Shot von Colin, der die Seitenstrasse überblickt. Der letzte Long Shot in dieser Szene geschieht an Position 1:25:07 – diesmal ein „Point of View“-Shot aus Billys Perspektive. Beidesmal lautet die Antwort ja.

Hochhausszene

In der HK-Fassung beginnt die Szene mit zwei Full Shots. Damit ist die Etablierung des relevanten Handlungsraums erfolgt. Abgesehen davon, dass ein Establishing Shot auch eine kleinere Einstellungsgröße haben kann als einen Long Shot oder Full Shot, weist diese Szene insgesamt vier Long Shots und 18 Full Shots vor. Die amerikanische Szene beginnt mit einem Long Shot. An Position 1:40:16 erfolgt ein Full Shot, dem noch 22 weitere innerhalb der Szene folgen. Es ist eine durchgehende Orientierung im relevanten Handlungsraum gegeben. Bei beiden Szenen lautet die Antwort auf die Frage ja.

Identitätsszene

Mit den ersten beiden Einstellungen in der HK-Fassung ist die Etablierung des relevanten Handlungsraums gegeben. Extreme Long Shots und Long Shot kommen keine vor.

Auch in *The Departed* gibt es weder Extreme Long Shots, noch Long Shots. Die Orientierung ist aufgrund eines direkten Szenenbeginns gegeben. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

Klimaxszene

In *Infernal Affairs* wird während der Szene dreimal der Ort gewechselt (Laus Ankunft findet vor dem Gebäude statt, die Konfrontation auf dem Dach und im Gebäude). Es überwiegen vor allem engere Bildausschnitte, doch wird an allen Schauplätzen immer wieder mit „Establishing Shots“ und „Re-Establishing Shots“ gearbeitet. Insgesamt hat die Szene 16 Full Shots und 4 Long Shots und 5 Extreme Long Shots.

In der amerikanischen Fassung erfolgt mit einem Long Shot ein direkter Szenenbeginn. In beiden Fällen ist die Frage mit ja zu beantworten.

5.3.2. Ist jede Einstellung aus einer anderen Kameraposition aufgenommen?

Verhörszene

In der HK-Fassung fällt zunächst auf, dass es sich bei einer „Shot/reverse-Shot“-Situation nicht immer um dieselben Einstellungen handeln muss (Abb. 34-37).



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37

Im Verlauf des Dialogs wird jedoch immer wieder auf schon verwendete Bildausschnitte zurückgegriffen.

In der amerikanischen Fassung ist an Position 0:45:42 erstmals ein Medium Close up von Colin zu sehen, das sich wiederholt. Bei der folgenden „Shot/reverse-Shot“-Situation zwischen Colin und Costellos Mann wiederholen sich die Einstellungen ebenso, genauso im anderen Handlungsraum (Mr. French u. Billy), sowie bei den Full Shots. In beiden Fällen lautet die Antwort nein.

Golfszene

Während des Dialogs zwischen Lau und Inspector Chang in der HK-Fassung gibt es eine „Shot/reverse Shot“-Situation. Dabei ist Inspector Chang großteils aus der immer gleichbleibenden Kameraposition fotografiert. Die Nähe ändert sich. Die Gegenschüsse von Lau variieren leicht. Er ist durchwegs in der linken Bildhälfte, allerdings ist die Kameraposition einmal näher, einmal weiter weg.

Die amerikanische Fassung hat am Anfang und am Ende einen „Establishing-Shot“ bzw. einen „Re-Establishing Shot“, der Rest ist nach dem „Shot/reverse Shot“-Prinzip in Medium Close-ups zu sehen. In beiden Fällen lautet die Antwort nein.

Kinoszene

Auch hier gibt es in *Infernal Affairs* zu Beginn eine Dialogsituation zwischen Lau und Ho Sam, die nach dem „Shot/reverse Shot“-Prinzip funktioniert und immer wieder dieselbe Kameraposition zeigt. Im zweiten Teil der Szene, der Verfolgung Laus durch Yan, ist durchgängig immer die Kamera in Bewegung, die Perspektiven bleiben aber dieselben.

In der amerikanischen Fassung bietet die Dialogszene zwischen Colin und Costello eine „Shot/reversal Shot“-Situation, in der die Einstellungen dieselben bleiben. Auch bei der Verfolgungsjagd gibt es eine „Shot/reversal Shot“-Situation, wenn Billy von vorne gezeigt wird und als Gegenschuss sein „Point of View“ – Colin von hinten. Auch hier werden dieselben Einstellungen verwendet. In beiden Fällen lautet die Antwort nein.

Hochhausszene

Zu Beginn der HK-Fassung sind Yan und Inspector Chong in mehreren Einstellungen gemeinsam im Bild zusehen. Dabei bleibt die Kamera immer leicht in Bewegung. Die erste Einstellung beginnt als Medium Shot und wird zu einem Medium Close-up. Die zweite wird von einem Medium Shot zu einem Full Shot und die dritte ist ein Medium Close-up (0:55:05 – 0:55:32). Alle drei Einstellungen sind aus anderen Kamerapositionen fotografiert. Durch den Schnitt zu Yans Gesprächspartner am Telefon wird dies unterbrochen und beim Gegenschuss ist dieselbe Einstellung von Yan und Chong zu sehen, aus der selben Perspektive wie zuvor.

In der amerikanischen Fassung erfolgt ab der Position 1:40:17 eine „Shot/reverse shot“-Situation, in der dieselben Perspektiven verwendet werden, sowie auch an Position 1:40:52 und 1:41:26. Die Antwort lautet beide Male nein.

Identitätsszene

Ab 1:17:31 befinden sich in der HK-Fassung Yan und Lau in einer Dialogsituation und es gibt eine „Shot/reverse Shot“-Situation. Diese Situation beginnt mit dem sich hinsetzenden Lau (1:17:31), es folgt ein Schnitt auf Yan, wieder Schnitt zurück auf Lau in der selben Perspektive wie zuvor. Der nächste Schnitt zurück auf Yan zeigt ihn aus einer anderen Perspektive (1:17:40) und es folgt ein Schnitt zurück auf Lau in der gehaltenen Perspektive. Die folgende Einstellung von Yan zeigt ihn wieder in der ersten Perspektive. Das heißt, es wird mit dem System, welches Bordwell erklärt, gespielt, aber es wird

nicht konsequent durchgezogen. Es werden immer wieder schon eingesetzte Perspektiven gezeigt.

In der amerikanischen Fassung ist ab 2:01:45 eine relativ lange „Shot/reverse-Shot“ Situation zwischen Billy und Colin zu sehen, die immer wieder dieselben Einstellungen zeigen. Beide Male lautet die Antwort nein.

Klimaxszene

Von Position 1:26:00 bis 1:27:08 ist jede neue Einstellung – 15 Stück gibt es in diesem Zeitabschnitt – aus einer anderen Position fotografiert. Zweimal (1:26:41 und 1:26:42) handelt es sich um dieselbe Position, die 30° Regel wird eindeutig gebrochen. Ab 1:27:08 gibt es eine „Shot/reverse Shot“-Situation, welche Kameraperspektiven zeigt, die zuvor schon zu sehen waren.

In der amerikanischen Fassung erfolgt ab 2:11:45 eine „Shot/reverse Shot“-Situation, eine weitere an Position 2:12:17 und eine dritte an Position 2:13:12. Eine letzte gibt es an Position 2:14:30. Alle diese Situationen greifen auf schon gesehene Perspektiven zurück.

Wiederum ist die Antwort in beiden Fällen nein.

Statistische Auswertung:

Infernal Affairs

Frage 8 100% Ja

Frage 9 0% Ja

The Departed

Frage 8 100% Ja

Frage 9 0% Ja

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Hong Kong Cinema entspricht:

Infernal Affairs: 0%

The Departed: 0%

5.4. Reframing und Frame-Cut

5.4.1. Gibt es bei Figurenbewegungen „reframings“ bzw. „Frame-Cuts“?

Verhörszene

In der HK-Fassung erfolgt bei Position 0:16:02 ein „Frame-Cut“. Lau steht vom Tisch im Verhörraum auf und verlässt die Einstellung am rechten Bildrand. In der nächsten Einstellung kommt er von links in die Einstellung. Reframings findet in dieser Fassung nicht statt.

In der amerikanischen Fassung erfolgt ein erstes, leichtes „reframing“ schon während der ersten Einstellung, als Colin zur Tür hereinkommt. An Position 0:47:30 erfolgt ein weiteres „reframing“, wenn das Handy klingelt und Mr. French den Anruf entgegen nimmt. „Frame Cuts“ kommen keine vor. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Golfszene

In der HK-Fassung kommt es bei Position 0:39:46 zu einem ersten „reframings“. Inspector Chan greift in einem Medium Close-up nach unten, um den Golfball zu positionieren: Die Kamera schwenkt mit. Bei Position 0:39:55 bewegt sich Inspector Chan innerhalb eines Medium Shots – die Kamera schwenkt wiederum mit. „Frame-Cuts“ sind in dieser Szene keine. Die Antwort lautet ja.

In der amerikanischen Fassung kommen weder „Frame-Cuts“, noch „reframings“ vor.

Kinoszene

In Infernal Affairs kommen weder „reframings“, noch „Frame-Cuts“ vor.

In der amerikanischen Fassung erfolgt an Position 1:20:54 ein erstes „reframing“: Der zu diesem Zeitpunkt für den Rezipienten noch nicht identifizierbare Costello geht an Colin vorbei und setzt sich nieder. Dabei schwenkt die Kamera leicht mit ihm nach unten. Bei Position 1:21:11, wenn Colin von seinem Platz hochspringt, schwenkt die Kamera mit. Wenn Costello an Position 1:23:31 den Briefumschlag

vom Boden aufhebt geschieht erneut ein „reframing“. Ein letztes „reframing“ in dieser Szene ereignet sich bei Position 1:25:09. Aus der Sicht Billys ist das Displays seines Handys zu sehen. Auch in dieser Fassung gibt es keine „Frame-Cuts“. Die Antwort lautet ja.

Hochhausszene

In der HK-Fassung geschieht erstmals bei Position 0:55:28 ein „reframing“. Während Yan und Inspector Wong in einem Full Shot zu sehen sind, klingelt Yans Mobiltelefon. Nach einem Schnitt sind beide in einem Medium Close-up (Kameraposition nach rechts versetzt) zu sehen. Yan nimmt das Telefon aus der Jackentasche, sein Arm geht nach oben, die Kamera schwenkt mit. (Abb. 38a-38b).



Abb. 38a



Abb. 38b

Ein „Frame-Cut“ geschieht auf Position 0:56:28 – Yan und Inspector Wong versuchen über das Treppenhaus zu entkommen und gehen eine Stiege hinunter, passieren eine Ecke und kommen nach einem Schnitt um diese gelaufen. Dasselbe passiert nochmals bei Position 0:56:36 und Position 0:57:05, sowie bei Position 0:57:12. Ab Position 0:59:58 erfolgen einige „reframings“ während des Schusswechsels zwischen der Polizei und den Verbrechern.

In der amerikanischen Fassung erfolgt ein leichtes „reframing“ an Position 1:43:14, wenn Billy sich über Captain Queenans Leichnam beugt. Ab 1:43:45 erfolgen einige „reframings“ während des Schusswechsels zwischen der Polizei und den Verbrechern.

„Frame-Cuts“ kommen keine vor. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Identitätsszene

Schon der Beginn der Szene in *Infernal Affairs* entspricht einem „reframing“. Die Kamera kommt mit Lau die Treppe hoch. Ein „Frame-Cut“ kommt in dieser Szene vor: Bei 1:18:22 lehnt sich Yan im Sessel zurück, die Kamera bewegt sich mit ihm mit.

In der amerikanischen Fassung erfolgt an Position 2:01:40 ein „reframing“: Billy setzt sich in einen Stuhl und lehnt sich nach vor. Die Kamera bewegt sich mit. „Frame-Cuts“ kommen nicht vor. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Klimaxszene

In der HK-Fassung kommen weder „reframings“, noch „Frame-Cuts“ vor.

In der amerikanischen Fassung geschieht an Position 2:12:51 ein „Frame Cut“ von einem Medium Shot zu einem Full Shot – Billy (mit Colin) geht auf dem Dach in den Ausgang und kommt im Gebäude durch die Tür wieder heraus (Abb. 39, 40).



Abb. 39



Abb. 40

„Reframings“ kommen keine vor. Die Antwort lautet ja.

Statistische Auswertung:

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

Infernal Affairs: 67%

The Departed: 83%

5.5. Achsensprünge

5.5.1. Kommen Achsesprünge vor?

Verhörszene

Ein erster Achsensprung in der HK-Fassung erfolgt bei Position 0:14:00 wenn Lau Kollegen in einem Full Shot ihn durch eine Glaswand beobachten und nach einem Schnitt, er in einem Close up zu sehen ist. An Position 0:15:23 gibt Lau ein Mobiltelefon unter dem Tisch an den Verdächtigen (Abb. 41, 42).



Abb. 41



Abb. 42

Es folgt eine „Shot/reverse-Shot“-Abfolge, in der immer wieder über die Achse gesprungen wird (insgesamt sechs mal).

In der US-Fassung erfolgt an der Position 0:46:09 ein Achsensprung innerhalb des Überwachungsraums in dem sich Colin mit seinen beiden Kollegen befindet. Bevor Colin in den Verhörraum geht erfolgt erneut ein Achsensprung (0:46:12). In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Golfszene

Der erste Achsensprung in der HK-Fassung erfolgt zwischen der dritten und vierten Einstellung an Position 0:39:46. Inspector Chan, der eben noch von vorne zu sehen war, wird nun nach einem Schnitt seitlich von hinten gezeigt. Die nächste Einstellung (0:39:54) zeigt dieselbe Perspektive wie die vorletzte Einstellung, allerdings mit größerem Raumausschnitt (Medium Shot). Ein erneuter Achsensprung geschieht an Position 0:39:59, ein Gegenschuss auf Lau, die Kamera ist plötzlich seitlich hinter Inspector Chan positioniert (Abb. 43, 44).



Abb. 43



Abb. 44

Dieselbe Einstellung bzw. derselbe Achsensprung geschieht nochmals an Position 0:40:27. Von Position 0:40:40 bis 0:40:51 passieren während des Wechsels von drei Einstellungen, je ein Achsensprung innerhalb einer „Shot/reverse Shot“-Situation, und an Position 0:40:51 (also nach den drei eben erwähnten Einstellungen) geschieht wieder ein Achsensprung, der Lau von der Seite zeigt. In der amerikanischen Fassung gibt es vor der letzten Einstellung einen Achsensprung. Die Einstellung zeigt die beiden handelnden Figuren von hinten und ist der Abschluss der Szene (Abb. 45, 46).



Abb. 45



Abb. 46

Beide Antworten lauten ja.

Kinoszene

Weder in *Infernal Affairs*, noch in *The Departed* kommen in dieser Szene Achsensprünge vor.

Hochhausszene

In der HK-Fassung geschieht auf Position 0:56:14 der erste Achsensprung. Der erste Einstellung zeigt, wie Ho Sams Männer in das Haus hineingehen, und zwar rechts von der Achse aufgenommen. Die nächste Einstellung zeigt sie in der Eingangshalle des Gebäudes, aufgenommen links von der Achse (Abb. 47, 48).



Abb. 47



Abb. 48

An Position 0:59:57 wird wiederum die Achse übersprungen. Yan wird von einem der Männer Ho Sams in Sicherheit gebracht. Ein erster Achsensprung in der amerikanischen Fassung in dieser Szene, geschieht an Position 1:40:31. Auf einen Full Shot, der ein Auto vor einem Haus parken zeigt, folgt ein Medium Shot aus der Perspektive der anderen Achsenseite, der zeigt, wie ein Mann in das Auto einsteigt. Ein weiterer erfolgt an Position 1:41:21 während einer „Shot/reverse Shot“-Situation zwischen Billy und Captain Queenan auf dem Dach des Gebäudes. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Identitätsszene

In der HK-Fassung geschieht ein Achsensprung innerhalb eines Flashbacks: Als Yan in Laus Büro das Kuvert mit seiner Schrift entdeckt (1:19:00), erfolgt ein Schnitt und es ist eine in schwarz/weiss fotografierte Einstellung zu sehen, in der Yan die Worte auf das Kuvert geschrieben hat. Das wird aus entgegengesetzter Achse fotografiert (1:19:01). Ein weiterer Bruch der Achse erfolgt an Position 1:19:48: Als Lau das Kuvert entdeckt, wird dieses aus seiner Perspektive gezeigt.

In der amerikanischen Fassung kommt in dieser Szene ein erster Achsensprung bei Position 2:00:57 vor: Colin bedankt sich in einem Medium Long Shot bei seinen Kollegen. Diese sind nach einem Schnitt in einem Full Shot von der anderen Seite der Achse fotografiert, zu sehen. An Position 2:01:16 folgt ein weiterer Achsensprung. Hier wird von einem Medium Shot auf ein Medium Close-up geschnitten. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Klimaxszene

In der HK-Fassung erfolgt an der Position 1:26:39 ein erster Achsensprung. In einer Long Shot Einstellung ist Lau auf dem Hochhausdach von der linken Seite aus fotografiert. Nach einem Schnitt ist er in einem Medium Shot von der rechten Seite aus fotografiert. An der Position 1:26:43 ist der nächste Achsensprung, diesmal in umgekehrter Weise: Lau wird in einem Medium Shot von der rechten Seite der Achse, nach einem Schnitt in einem Medium Close up von der linken Seite der Achse fotografiert. An der Position 1:27:01 folgt ein Achsensprung von einem Medium Close-up, der Yan und Lau von vorne zeigt, zu einer seitlichen Close-up Einstellung, welche zeigt, wie Yan Lau Handschellen und Revolver abnimmt. Da diese Dinge in Großaufnahme zu sehen sind, ist der Achsensprung nicht auf den ersten Blick wahrnehmbar (Abb. 49-52).



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52

An Position 1:27:21 sind Yan und Lau rechts von der Achse aus fotografiert, bei der nächsten Einstellung von der linken Seite der Achse aus. In der nächsten Einstellung (1:27:25) wird wieder über die Achse zurück auf die rechte Seite geschnitten. Der nächste Achsensprung erfolgt an Position 1:28:18, von einem Long Shot, der die beiden auf dem Dach zeigt, zu einem extrem kurzen Medium Long Shot. Schon in der nächsten Einstellung erfolgt der Sprung über die Achse wieder zurück. An der Position 1:28:32 folgt ein Achsensprung von einem Medium Shot, der Yan und Lau von der

rechten Seite der Achse aus zeigt, zu einem Long Shot, der von der linken Seite aus fotografiert wird (und den dazugekommenen Inspector B auch zeigt). Wenn nach dem Long Shot (1:28:33) wieder in kleineren Einstellungsgrößen weiter erzählt wird, ist die Kamera wieder auf der rechten Seite der Achse. Dasselbe passiert nochmals an Position 1:28:50.

In der amerikanischen Fassung kommt an Position 2:11:16 ein Achsensprung vor. Innerhalb einer Full Shot Einstellung ist zu sehen, wie Billy auf Colin einschlägt. Nach einem Schnitt erfolgt ein Medium Shot, der beide zeigt, und zwar von der anderen Seite der Achse aus fotografiert. Wiederum gilt in beiden Fällen die Antwort ja.

5.5.2. Sind von den beiden Figuren während eines Dialogs die Medium Shots und Close-ups aus entgegengesetzter Achse fotografiert?

In den Dialogen der HK-Fassung und der amerikanischen Fassung erfolgen in keiner der untersuchten Szenen Achsensprünge im Sinne der Frage. Die Frage ist in beiden Fällen für alle Szenen mit nein zu beantworten.

Statistische Auswertung:

<i>Infernal Affairs</i>		<i>The Departed</i>	
Frage 11	83% Ja	Frage 11	83% Ja
Frage 12	0% Ja	Frage 12	0% Ja

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

Infernal Affairs: 8,5%

The Departed: 8,5%

5.6. Die 30° Regel – „Jump-cuts“

5.6.1. Kommen „Jump-cuts“ vor bzw. wird die 30° Regel gebrochen?

Verhörscene

In der HK-Fassung erfolgen eine ganze Reihe an Brüchen der 30° Regel. Von Position 0:16:21 bis 0:16:25 geschehen Jump-cuts eines

Satellitenbildes auf dem PC-Bildschirm, wobei die Einstellungsgröße (Extreme Close-up) immer dieselbe bleibt. Ein nächster Bruch der Regel erfolgt an Position 0:16:47 von einem Medium Close-up zu einem Medium Long Shot (Lau und Inspector B im Bild). Darauf folgt ein Gegenschuss auf das Medium Close-up. Es handelt sich also um einen erneuten Bruch der Regel.

In der amerikanischen Fassung wird bei Position 0:46:49 diese Regel gebrochen, in dem von einem Close-up – darin ist eine Überwachungskamera zu sehen – auf einen Extreme Close-up geschnitten wird. Ein weiteres Mal wird in dieser Szene die 30° Regel an Position 0:47:55 gebrochen: Es gibt nach einem Medium Shot von Billy ein Medium Close-up aus selber Position und Perspektive. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Golfszene

In der HK-Fassung kommt es an Position 0:39:55 zu einem Bruch der 30° Regel. Während Inspector Chan (Medium Shot) spricht, wird auf ein Medium Close-up geschnitten. Die Wirkung ist, wie in der Szene zuvor, ein Sprung auf eine Detailansicht (Abb. 53, 54).



Abb. 53



Abb. 54

Die Frage ist mit ja zu beantworten.

In der US-Fassung kommen in dieser Szene keine Jump-cuts vor.

Kinoszene

An Position 0:43:02 wird in der HK-Fassung die 30° Regel gebrochen. Der Jump-cut ist kaum wahrnehmbar, da er extrem schnell geschieht. In der ersten Einstellung ist Lau von hinten in einem Medium Long Shot zu sehen, die Kamera folgt ihm. Dann erfolgt der Schnitt zu einem Medium Shot, der immer noch Lau zeigt,

aus leicht veränderter Perspektive, die Kamera schwenkt nach links und zeigt einen anderen Flur, aus dem Yan auf die Kamera zukommt (Abb. 55-56b).



Abb. 55



Abb. 56a



Abb. 56b

Ein weiteres mal wird die Regel bei Position 0:43:13 gebrochen. In einem Medium Shot ist Lau von vorne zu sehen, wie er den Flur entlang läuft. Im Hintergrund der ihn verfolgende Yan. Nach dem Schnitt ist ein Medium Shot nur von Yan zu sehen. Es gibt denselben Effekt wie zuvor: Es wird von einem größeren Bildausschnitt auf ein Detail „gesprungen“ (Abb. 57, 58)



Abb. 57



Abb. 58

Ein drittes Mal erfolgt der Regelbruch an Position 0:43:20. Zunächst ist in einem Medium Close-up eine geschlossene Tür zu sehen. Diese öffnet sich und Lau kommt hindurch. Nach dem Schnitt ist wieder zu sehen wie er aus der Tür kommt, aber in einem größeren Bildausschnitt, nämlich einem Medium Shot. Hier wird die Taktik von vorhin – vom Gesamten ins Detail – umgekehrt: Zuerst ist das Detail zu sehen, dann das Gesamte (Abb. 59, 60).



Abb. 59



Abb. 60

In der amerikanischen Fassung dieser Szene erfolgt ein Bruch der 30° Regel an Position 1:24:57. Colin kommt auf die Kamera zu – zunächst in einem Medium Shot, es folgt ein Schnitt zu einem Long Shot und nach einem weiteren Schnitt ein Medium Close-up – alles aus derselben Perspektive. Der nächste Bruch der 30° Regel ist an Position 1:25:32 zu finden. Colin ist innerhalb eines Medium Close-ups zu sehen, nach einem Schnitt ist er aus derselben Perspektive in einem Medium Long Shot zu sehen. Ein weiteres Mal wird die Regel an der Position 1:25:57 gebrochen – hier ist in schneller Reihenfolge ein Medium Shot, ein Close-up und Extreme Close-up einer Überwachungskamera zu sehen. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Hochhausszene

In der HK-Fassung kommen in dieser Szene keine Jump-cuts vor. In der amerikanischen Fassung wird die 30° Regel an Position 1:40:16 gebrochen. Billy und Captain Queenan sind auf dem Hochhausdach. Aus demselben Winkel ist zuerst ein Long Shot zu sehen, nach einem Schnitt folgt ein Full Shot und nach einem weiteren Schnitt ist ein Medium Shot zu sehen. Alle drei aufeinanderfolgenden Aufnahmen sind aus derselben Perspektive und Kameraposition (Abb. 61-63).



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63

Die Antwort lautet ja.

Identitätsszene

In der HK-Fassung wird an Position 1:18:19 zum Erstenmal die 30° Regel gebrochen. In einem Medium Close-up ist Laus Kopf im Profil zu sehen. Nach einem Schnitt zu einem Full Shot ist er in derselben Position und aus derselben Perspektive in der linken Bildhälfte zu sehen (rechts befindet sich nun Yan, zwischen ihnen der Bürotisch). Hier wird wieder das Prinzip „vom Detail zum Gesamten“ angewendet. An Position 1:19:27 erfolgt ein weiterer Jump-cut: Innerhalb eines Flashbacks (von Yan), in schwarz/weiss fotografiert, ist Lau von hinten zu sehen wie er einen Gang entlang geht. Die erste Einstellung ist ein Medium Shot, die darauffolgende ein Full Shot. Die Technik vom Kleineren zum Größeren erweckt den Eindruck, dass er schneller läuft (Abb. 64, 65).



Abb. 64



Abb. 65

Der nächste Bruch dieser Regel folgt an Position 1:20:02. Laus Kopf ist in einem Close-up zu sehen, die nächste Einstellung ist ein Medium Shot. Auch hier wird das Prinzip „von Detail zum Gesamten“ befolgt, mit dem Zweck zeigen zu können, wie Lau die Stelle an der er steht, verlässt (Abb. 66, 67).



Abb. 66



Abb. 67

In der amerikanischen Fassung erfolgt ein Bruch der Regel auf Position 2:04:13. Von einem Close-up eines Kuverts, auf welchem „Citizen“ steht, folgt aus derselben Perspektive ein Extreme Close-up. An Position 2:05:09 erfolgt ein zweiter Bruch der Regel. Colin sieht auf das Kuvert, welches auf dem Tisch liegt. Die Einstellungsgröße ist ein Medium Close-up. Nach einem Schnitt ist aus derselben Perspektive ein Medium Long Shot zu sehen. Beide Fälle sind mit ja zu beantworten.

Klimaxszene

Der erste Regelbruch erfolgt in dieser Szene der HK-Fassung an Position 1:26:41. Von einem Medium Shot, in dem Lau zu sehen ist, wird auf ein Medium Close-up desselben Motivs geschnitten. Ein weiterer Regelbruch vollzieht sich in sehr ungewöhnlicher Form: Von einem Long Shot wird auf einen „näheren“ Long Shot geschnitten (1:28:16). Dieser zeigt Yan und Lau auf dem Hochhausdach. Im ersten Bild stehen sie in der Mitte, im zweiten befinden sie sich in der linken Bildhälfte, aber die Kameraposition wurde um keine 30° verändert (Abb. 68, 69).



Abb. 68



Abb. 69

Zum dritten Mal in dieser Szene wird die Regel an Position 1:30:14 gebrochen. In einem Medium Close-up ist zu sehen, wie Inspector B Lau die Handschellen öffnet, im nächsten Bild sind die beiden immer

noch in derselben Position, die Kamera ist aber weiter entfernt (Medium Shot). Die Möglichkeit, dass es nicht sofort auffällt, ist gegeben: Die sich bis zur Bildmitte immer wieder schließende Fahrstuhltür irritiert. Ein viertes Mal wird gegen die Regel an Position 1:30:27 verstoßen, und das anhand zweier Medium Close-up Einstellungen. Beim ersten Bild ist nur Lau (in der Bildmitte) zu sehen, nach einem Schnitt ist die Kameraperspektive etwas verschoben und Lau befindet sich in der linken Bildhälfte, Inspector B in der rechten. Ein letztes Mal folgt ein Verstoß zwischen 1:31:09 und 1:31:16. Die erste Einstellung ist ein Full Shot, welcher zeigt, wie sich die Fahrstuhltür öffnet. Die nächste Einstellung, ein Medium Shot, zeigt die sich öffnende Tür und wie ein Arm (jener von Lau) einen Polizeiausweis zeigt. Die nächste Einstellung, ein Extreme Close-up, zeigt nur noch den Ausweis. Diese zwei Bilder werden in Slow Motion gezeigt.

In der amerikanischen Fassung erfolgt an Position 2:11:17 ein Schnitt von einem Full Shot auf einen Medium Shot. Die Bilder zeigen Billy und Colin auf dem Dach. Wenn an Position 2:11:20 wieder auf ein Full Shot geschnitten wird, ist dieser Bruch in die umgekehrte Richtung (klein auf groß) nochmals vorhanden. Wieder zurück zu einem Full Shot geschieht es an Position 2:11:24, wiederum retour zu einem Medium Shot an Position 2:11:26. An Position 2:11:33 wird von einem Medium Close-up auf ein Medium Long Shot geschnitten. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Statistische Auswertung:

<i>Infernal Affairs</i>		<i>The Departed</i>	
Frage 13	83% Ja	Frage 13	83% Ja

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

<i>Infernal Affairs:</i>	17%
<i>The Departed:</i>	17%

5.7. „Centered“

5.7.1. Sind die Einstellungen, außer dem Extreme Long Shot, auf das unter „Centered“ definierte Zentrum hin komponiert?

Verhörszene

In der HK-Fassung befindet sich bei Einstellungen mit nur einer Figur diese immer in der Bildmitte – abgesehen von der Dialogsituation im Verhörraum. Während dieser „Shot/reverse Shot“-Situation agieren die handelnden Figuren immer zum Zentrum hin. Bei Einstellungen mit mehreren Personen ist entweder immer jemand in der Mitte oder aber die Personen sind auf beide Bildhälften aufgeteilt und agieren zur Mitte hin (Abb. 70).



Abb. 70

Bei Einstellungen mit Gegenständen sind auch diese in der Mitte zum Zentrum hin komponiert.

In der amerikanischen Fassung sind die Figuren der Mitte zu angeordnet (Abb. 71). Befinden sich zwei Figuren in einer Einstellung, ist je eine in einer Bildhälfte positioniert und agiert zur Mitte hin (Abb. 72, 73). Auch in Einstellungen, die Gegenstände zeigen, sind diese in der Mitte positioniert.



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73

In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Golfszene

In der HK-Fassung fällt auf, dass die Positionierung der Figuren oft nicht der Definition des „Centered“ entspricht. An Position 0:39:54 ist Inspector Chan in der linken Bildhälfte zu sehen. Sein Kopf befindet sich an der horizontalen Linie. Er ist im Vordergrund des Bildes, im Hintergrund der rechten Bildhälfte befindet sich ein für die Handlung unbedeutender weiterer Golfspieler. Es wirkt irritierend, dass Inspector Chan sich in der linken Bildhälfte befindet und auch zum linken Bildrand hin spricht, also nicht hin zum Zentrum. Die Einstellungsgröße entspricht einem Medium Shot (Abb. 74). Die kleineren Einstellungsgrößen mit Inspector Chan sind im Gegensatz dazu nach der hier benutzten Definition von „Centered“ komponiert. Die Gegenschüsse zu Lau sind ähnlich fotografiert. Er befindet sich ebenfalls im linken Bildteil und spricht zum linken Bildrand. Der rechte Bildteil ist entweder leer bzw. sind hin und wieder Golfschläger zu sehen (Abb. 75).



Abb. 74



Abb. 75

Die Frage ist mit nein zu beantworten.

In der amerikanischen Fassung gibt es zu Beginn einen Medium Long Shot, in dem Colin in der linken Bildhälfte steht und Captain Ebberly in der rechten. Beide handeln zum Zentrum hin. Die Medium

Close-ups zeigen einmal Colin in der linken Bildhälfte und die Gegenschüsse Ebberly in der rechten Bildhälfte. Beide agieren zur Mitte hin. Der Long Shot am Ende zeigt beide von hinten. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Kinoszene

Auch hier entspricht die Bildkomposition der HK-Fassung nicht der Definition von „Centered“. Am Ende der zweiten Einstellung (0:42:05) ist in einem Medium Shot im linken vorderen Bildteil Ho Sam auf einem Kinossessel sitzend zu sehen. Er sieht zur Leinwand hoch. Sein Kopf endet knapp vor der horizontalen Linie. Rechts von der Bildmitte ist Lau positioniert. Da er eine Reihe weiter hinten sitzt, ist er etwas höher als Ho Sam positioniert. Sein Kopf endet genau an der horizontalen Linie. Während er unscharf ist im Bild, ist Ho Sam scharf zu sehen. Ab 0:42:10 ist diese Einstellung als Close-up zu sehen, dabei ist Ho Sams Kopf präserter positioniert. Dieser befindet sich nun direkt an der linken Bildmitte und reicht bis zur horizontalen Linie. Lau befindet sich im Hintergrund des rechten Bildteils, immer noch unscharf zu sehen (Abb. 76). Der Gegenschuss zu dieser Einstellung (u.A. 0:42:12) ist ein Medium Close-up, welches Lau ab der Bildmitte in der rechten Bildmitte zeigt. Es ist eine Profilaufnahme. Das ungewöhnliche daran ist, dass sein Hinterkopf an der Bildmitte ist, sein Kopf im rechten Bildteil und er spricht an den rechten Bildrand. Er agiert nicht in Richtung Zentrum, wie es sein sollte (Abb. 77).



Abb. 76



Abb. 77

Das Bild mit dem einige Reihen weiter hinten sitzenden und beobachtenden Yan (0:42:39), ein Medium Shot, entspricht wiederum den Vorgaben. Bei der Verfolgungsjagd sind beide Figuren

der Definition nach positioniert. Die Frage ist mit nein zu beantworten.

Zu Beginn der amerikanischen Fassung dieser Szene sind die Bilder aus dem Sexfilm, der im Kino läuft, der Definition nach angeordnet. Während des Dialogs zwischen Colin und Costello ist es ebenso. Die Bilder von Colin allein zeigen ihn rechts an der Bildmitte. In Richtung links, jener Richtung, in der Costello ist, bleibt Raum frei. Wie bei den bisherigen Dialogen befindet sich eine Person in der linken Bildhälfte (hier Costello) und der andere in der rechten (Colin). Sie agieren und sprechen immer zur Mitte, zum Zentrum hin und ihr Kopf befindet sich an der horizontalen Linie. Auch die Einstellungen von Billy während der Dialog-Situation entsprechen der Definition. Entweder befindet er sich in der Bildmitte (sein Kopf an der horizontalen Linie) oder, wie es in der Einstellung mit dem Handy der Fall ist, befindet er sich links an der Bildmitte und das Mobiltelefon rechts. Bei der Verfolgung von Colin durch Billy befinden sich beide immer in der Mitte des Bildes. Billy ist meistens von vorne und Colin von hinten zu sehen, da es sich um „Point of View“-Aufnahmen aus Billys Sicht handelt. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Hochhausszene

Zu Beginn dieser Szene in der HK-Fassung sind Yan und Inspector Wong auf dem Dach. In allen verwendeten Einstellungsgrößen (Full Shot, Medium Shot, Medium Close-up) sind diese beiden Figuren dem Prinzip des „Centered“ nach positioniert, Inspector Wong in der linken Bildhälfte, Yan in der rechten. Ihre Köpfe sind an der horizontalen Linie. Interessant ist auch die Einstellung (0:55:32), in dem jener Mann zu sehen ist, der Yan anruft. Die Einstellungsgröße ist ein Medium Shot, das Bild zeigt das Innere eines Autos, zu sehen ist die Windschutzscheibe mit dem in der Mitte angebrachten Rückspiegel. In diesem ist das Gesicht des Fahrers zu sehen, der am Telefonieren ist. Der Rückspiegel ist nach dem „Centered“-Prinzip positioniert (Abb. 78).



Abb. 78

Die Einstellungen, in denen Inspector Wong und Yan durch das Treppenhaus gehen, sind ebenso nach dem „Centered“-Prinzip komponiert – die Kamera bewegt sich immer mit den Figuren mit. Bemerkenswert sind zwei Einstellungen, die Ho Sams Männer im Fahrstuhl zeigen: Die erste Einstellung (Medium Shot; 0:56:50) aus Untersicht zeigt vier Männer. Der vorderste, der auch am zentralsten steht, ist die „handelnde“ Figur der Einstellung – er ist der Einzige der spricht (Abb. 79). Die zweite Einstellung (Medium Shot; 0:56:59) zeigt vier andere Männer in einem anderen Fahrstuhl. Diesmal gibt es eine frontale Perspektive, aber auch wie zuvor ist derjenige, der am nächsten an der vertikalen Linie steht, der einzige, der sich nervös bewegt (Abb. 80).



Abb. 79



Abb. 80

Auch der Leichnam von Inspector Wong ist wie in der Definition auf dem Autodach positioniert (0:59:03). Da er mit dem Kopf nach unten positioniert ist, befindet sich sein Kinn leicht rechts von der Kreuzung zwischen der vertikalen und der horizontalen Linie (Abb. 81).



Abb. 81

Auch hier ist wie in der amerikanischen Version überhaupt zu erkennen, dass einzelne Figuren in den Einstellungen immer in der Mitte positioniert sind oder aber zur Mitte hin agieren. Bei Dialogen ist eine der beiden Figuren in je einer Bildhälfte positioniert und agiert zur Mitte hin. Bei Frontaleinstellung befindet sich eine Figur in je einer Hälfte des Bildes. Die Köpfe sind immer an der horizontalen Linie des Bildes. Die Frage ist mit ja zu beantworten. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Identitätsszene

In den Einstellungen zu Beginn der HK-Fassung ist Lau sowohl in den engeren Bildausschnitten, als auch in den Full Shot-Aufnahmen immer in der Mitte positioniert. Auch in der Dialogszene zwischen Yan und Lau sind die beiden immer nach der Definition positioniert und bei größeren Bildausschnitten agieren sie immer zum Zentrum hin. Auch die Befehlsfenster auf dem Computerbildschirm sind in der Mitte positioniert. Bei Extreme Close-up entsprechen sie der ganzen Fläche.

Wie in den vorherigen Szenen der US-Fassung befinden sich die Figuren immer zum Zentrum hin. Bei Dialogen mit zwei Figuren im Bild sind diese meist nah an der vertikalen Linie oder agieren zur dieser hin. Einzig der Dialog zwischen Billy und Colin, ab Position 2:02:19, wenn Billy aufsteht und zur Glaswand geht weicht davon ab. Während nun im „Shot/reverse-Shot“-Verfahren Colin an seinem Tisch sitzt, in der linken Bildhälfte und zum Zentrum hin zu Billy

spricht, ist dieser an der rechten Bildmitte und sieht zur Fensterwand hinaus. Manchmal dreht er sich kurz in Richtung Colin, meistens geht seine Körperbewegung in Richtung Zentrum (Abb. 82-84).



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84

Für beide Szenen gilt die Antwort ja.

Klimaxszene

Bei sämtlichen Einstellungsgrößen in der HK-Fassung wird die Definition von „Centered“ erfüllt, auch bei den Close-ups (1:27:08).

Bei den Einstellungen von Yan und Lau auf dem Dach ist das „Centered“ auch gegeben: Die beiden agieren zum Zentrum hin. Selbst beim Full Shot des Fahrstuhlschachts, wenn die Schüsse ertönen und das Dach des Fahrstuhls durchschossen werden, ist das Einschussloch sehr „Centered“ gehalten.

In der amerikanischen Fassung ist während der Kampfsituation wie bei den bisherigen Szenen alles immer auf die Mitte ausgerichtet. Die handelnden Figuren sind entweder an der vertikalen Linie oder je eine Figur in der linken und rechten Bildhälfte positioniert. In so einem Fall (wie auch bei den Einzeleinstellungen) agieren die Figuren immer zur Mitte hin. Beide Antworten lauten ja.

5.8. „Frontality“

5.8.1. Sind die handelnden Figuren von vorne oder zumindest im Profil zu sehen?

Verhörscene

In der HK-Fassung befinden sich die handelnden Figuren nicht immer in einer „Frontality“-Position. Es gibt zwei Einstellungen, in denen Lau ausschließlich von hinten zu sehen ist (Abb. 85, 86), wobei das Gesprochene von jemandem Anderen aus dem OFF zu hören ist. Lau ist in diesen Einstellungen zwar die handelnde Figur, der Zweck der Einstellung ist allerdings, zu zeigen, was Lau tut. Im ersten Bild beobachtet er den Mann im Verhörraum, im zweiten Bild öffnet er den Schrank, aus dem er Dinge entwendet. Es werden also Details mitgeteilt, und deswegen spielt es keine Rolle, ob Lau die „Frontality“-Position inne hat. Es ist zu erkennen, dass er es ist und was er macht.



Abb. 85



Abb. 86

Ein weiteres Mal erfolgt eine derartige Situation an Position 0:16:58 – ein Full Shot, in dem Lau in der rechten Bildhälfte mit dem Rücken zur Kamera steht. Auf Grund dieser Einstellung ist die Frage mit nein zu beantworten.

In der amerikanischen Fassung funktioniert die Anordnung der Figuren nach den „Frontality“-Prinzip. Einzig bei den Full Shots des Raums, in dem sich Mr. French und Billy befinden, kommt es vor, dass Mr. French mit dem Rücken zur Kamera steht – dies ist aber das „handelnde“ Moment. Dieses Bild vermittelt dem Zuseher, was dort gemacht wird. Wenn Mr. French etwas sagt, dann ist er auch frontal zur Kamera gerichtet. Die Frage ist mit ja zu beantworten.

Golfszene

In der HK-Fassung ist an Position 0:39:46 einige Sekunden Inspector Chan von hinten zu sehen, obwohl er zu diesem Zeitpunkt Träger der Handlung ist. Deshalb ist die Frage mit nein zu beantworten.

In der amerikanischen Fassung befinden sich die beiden handelnden Figuren durchgängig in einer „Frontality“-Position. Nur die letzte Einstellung zeigt die beiden von hinten. Allerdings ist diese zum Verständnis der Szene nicht mehr nötig, deshalb ist die Frage mit ja zu beantworten.

Kinoszene

In der HK-Fassung sind die handelnden Figuren durchgängig in der „Frontality“-Position.

In der amerikanischen Fassung ist die „Frontality“-Position der handelnden Figuren während der Dialog Szenen durchgehend gegeben. Einzig in den „Point of View“-Einstellungen von Billy sind Colin und Costello von hinten zu sehen. Das ausschlaggebende ist in diesem Fall was Billy sieht und nicht erkennen kann. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Hochhausszene

In der HK-Fassung sind die Figuren der Definition nach in der „Frontality“-Position.

In der amerikanischen Fassung sind die handelnden Figuren nach dem „Frontality“-Prinzip positioniert. Es kommt einmal vor, dass am Ende einer Einstellung (1:40:02) eine Figur die „Frontality“-Position verliert, das Hauptaugenmerk liegt aber hier darin, dass der Polizist Barrigan das Gebäude betritt und dies das entscheidende ist. Eine ähnliche Situation liegt vor, wenn Billy und Captain Queenan die Treppe im Gebäude hinunterlaufen (1:41:52). Die Kamera folgt ihnen, und die beiden sind zunächst noch im Profil zu sehen. Während sie aber die Treppe weiter hinunterlaufen verlieren sie für kurze Zeit ihre „Frontality“-Position. Das entscheidende ist, dass die Gegner der beiden in diesem Moment die Treppe hoch kommen. Die

„Frontality“-Positionen beider Figuren werden umgehend wieder hergestellt. Die Frage ist beide Male mit ja zu beantworten.

Identitätsszene

Das „Frontality“-Prinzip wird in der Hong Kong-Fassung erfüllt. Es gibt Einstellungen, die Lau von hinten zeigen (1:19:14). Dabei handelt es sich aber um „Point of View“-Aufnahmen aus der Sicht von Yan, in denen dieser nicht das „handelnde Moment“ ist.

In der US-Fassung sind die handelnden Figuren meist von vorne zu sehen. Es gibt eine Einstellung, die Colin von hinten am Computer sitzend zeigt. In diesem Fall ist das entscheidende, was er macht. In beiden Fällen lautet die Antwort ja.

Klimaxszene

In beiden Fassungen agieren die Figuren in einer „Frontality“-Position. Für beide gilt die Antwort ja.

5.8.2 Erlangt nach einem Einstellungswechsel die handelnde Figur erneut eine „Frontality“-Position?

Verhörszene

Auf jene Einstellungen, in denen Lau von hinten zu sehen ist und derentwegen die vorige Frage mit nein beantwortet wurde, folgen Einstellungen, die ihn wieder in einer „Frontality“-Position zeigen (Abb. 87-92). Die Antwort lautet ja.



Abb. 87



Abb. 88



Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92

In der amerikanischen Fassung behalten alle Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Golfszene

In der HK-Fassung wird Inspector Chan, nachdem er kurze Zeit keine „Frontality“-Position hatte, wieder in einer solchen gezeigt. Die Antwort lautet ja.

In der amerikanischen Fassung behalten alle Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Kinoszene

In beiden Fassungen behalten die Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Hochhausszene

In beiden Fassungen behalten die Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Identitätsszene

In beiden Fassungen behalten die Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Klimaxszene

In beiden Fassungen behalten die Figuren ihre „Frontality“-Position bei.

Statistische Auswertung:

Infernal Affairs

Frage 14 67% Ja

Frage 15 67% Ja

Frage 16 100% Ja

The Departed

Frage 14 100% Ja

Frage 15 100% Ja

Frage 16 100% Ja

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt sich folgender Prozentsatz, der den Vorgaben des Classical Cinema entspricht:

Infernal Affairs: 78%

The Departed: 100%

6. Zusammenfassung

Am Ausgangspunkt dieser Arbeit stand die Frage, inwieweit sich das Classical Cinema und das Hong Kong Cinema in ihrer Bildgestaltung unterscheiden. Anhand von sechs in ihrem Handlungsablauf identischen Szenen des HK-chinesischen Films *Infernal Affairs* und dessen US-amerikanischer Neuverfilmung *The Departed* erfolgte eine Analyse, ausgehend von einem Fragenkatalog, der sich zu einem Großteil aus der Beschreibung des Classical Cinema durch David Bordwell zusammensetzt.

Der erste Fragenblock befasste sich mit dem Szenenbeginn. Von den sechs untersuchten Szenen weist *Infernal Affairs* drei direkte und drei sukzessiven Szenenanfänge auf. Zwei Szenen (Kinoszene u. Identitätsszene) beginnen mit einer mobilen Einstellung und werden aufgrund des engeren Bildausschnittes am Beginn zu den sukzessiven gezählt. In der jeweiligen amerikanischen Fassung haben vier der sechs Szenen einen direkten Szenenbeginn und zwei einen sukzessiven.

Bei der Frage, ob eine räumliche Orientierung innerhalb von 30 Sekunden gegeben ist, ergibt das Ergebnis eine 100%ige Übereinstimmung der HK-Fassung mit dem Classical Cinema. Im Gegensatz dazu erfüllt *The Departed* diese Forderungen nur zu 83%. Die Hollywoodproduktion entspricht in fünf der sechs Szenen diesem Prinzip. Jene Szene, die ihm nicht entspricht, ist die Verhörscene. Nachdem diese im „Shot/reverse Shot“-Verfahren die einzelnen Figuren in Medium Shots und Medium Close-ups präsentiert, erfolgt erst nach 32 Sekunden anhand eines Full Shots eine komplette Orientierung innerhalb des relevanten Handlungsraums.

Der nächste Fragenblock beschäftigt sich mit dem Szenenverlauf im Classical Cinema. Das Endergebnis dieses fünf Fragen beinhaltenden Blocks überrascht auf den ersten Blick: Die Szenen in *Infernal Affairs* entsprechen zu 67% den stilistischen Prinzipien Classical Cinema, während jene aus *The Departed*, dem Hollywood-Film, diesen nur zu 57% entsprechen. Während die beiden Filme in

fast allen Fragen dieses Abschnitts gleichliegen, ist es die letzte Frage, laut der *Infernal Affairs* prozentual eher die Stilprinzipien des Classical Cinema vertritt, als *The Departed*. Diese Frage befasste sich mit der letzten Einstellung einer Szene – die laut Bordwell, Staiger und Thompson maximal ein Medium Shot sein darf. *Infernal Affairs* weist hier eine 100%ige Übereinstimmung mit dem Classical Cinema auf, während das *The Departed* lediglich zu 50% tut.

Der Abschnitt, der den Szenenverlaufs im Hong Kong Cinema untersucht, beinhaltet zwei Fragen. Die erste davon – ob in einer Szene eine Einstellung vorkommt, welche den gesamten relevanten Handlungsraum zeigt – überschneidet sich mit den Fragen zum Szenenbeginn. Da Bordwell behauptet, dass im Hong Kong Cinema eher mit „Constructive Editing“ gearbeitet wird, wollte ich dem nachgehen und kontrollieren, ob die Szenen auch unabhängig vom Szenenbeginn „Establishing Shots“ vorweisen. Das Ergebnis zeigt, dass jede Szene zumindest einen „Establishing Shot“ hat. Auch bei der zweiten Frage dieses Abschnitts, entspricht keine der beiden Versionen dem, was Bordwell als erforderlich sieht: dass jede Einstellung aus einer anderen Kameraposition fotografiert ist.

Aufgerechnet auf den gesamten Fragenblock ergibt das folgendes Ergebnis: Beide Fassungen haben keine Übereinstimmungen mit den Vorgaben des Hong Kong Cinemas. Demnach wäre *Infernal Affairs* ein eher untypischer Vertreter dieser Stilgruppe.

Die „Reframings“ und „Frame Cuts“ werden in beiden Fassungen nach den Vorgaben Bordwells, Staigers und Thompsons eingesetzt. Allerdings wird dieses Prinzip nicht in allen Szenen angewandt: In *Infernal Affairs* nur zu 67% und in *The Departed* zu 83%.

Laut der Beschreibung des Classical Cinemas sollten keine Achsensprünge vorkommen, jedoch weist sowohl *Infernal Affairs*, als auch *The Departed*, diese in den sechs Szenen zu 83% auf. Bei der HK-Fassung fällt auf, dass bei drei Szenen (Verhörszene, Identitätsszene, Klimaxszene) Achsensprünge verwendet werden, um ein Detail – in einem Close up oder Extreme Close up – zu zeigen. In der Golfszene wirken sie zunächst eher verwirrend,

allerdings könnte diese Vorgangsweise als unterstützendes narratives Mittel zur Verwirrung des Zuschauers interpretiert werden. Die Achsenseiten werden gewechselt, genauso wie Lau oder Yan ihre Identitäten wechseln (in dieser Szene erhält Lau den Auftrag, jenen Spitzel in der Polizei zu finden, der er selber ist). Als spannungssteigernd können die Achsensprünge in der Klimaxszene interpretiert werden. Kurz vor der Beantwortung der Frage, ob Lau für seine Verbrechen bestraft wird und Yan seine wahre Identität wieder zurück erhält, werden die Achsenseiten gewechselt. In der amerikanischen Fassung müssten die Achsensprünge einen dramaturgischen Sinn ergeben, da der Kameramann Michael Ballhaus im Gespräch mit Tom Tykwer zu dem Thema sagt:

„Ich weiß immer ganz genau, wo meine Achsen liegen. Manchmal besser als Marty (Anm. Martin Scorsese), aber das ist schließlich mein Job. Es passiert mir eigentlich nie, dass ich einen Achsensprung fabriziere, der nicht geplant war. Andererseits habe ich zu Achsen auch ein ganz freies Verhältnis. Ich denke, wenn es den Zuschauer nicht irritiert, kann man prinzipiell jederzeit über die Achse springen. Wenn es dramaturgisch legitimiert ist, finde ich es ein gutes Stilmittel.“⁷¹

Der Achsensprung in der Verhörszene erlaubt einen etwas umfangreicheren Überblick im Raum, ist aber kaum wahrnehmbar und es würde keinen dramaturgischen Unterschied machen, wenn an dieser Stelle kein Achsensprung wäre. Jener in der Golfszene kann als Szenenabschluss gesehen werden. Der Informationsfluss ist zu Ende und der Achsensprung dient als Übergang zur nächsten Szene. Das Überspringen der Achse in der Hochhausszene ist kaum wahrnehmbar. Die Einstellung zeigt ein heranfahrendes Auto und nach einem Schnitt den Beobachter auf der anderen Seite der Achse. Hier gibt es nichts Verwirrendes, während der Achsensprung in der Identitätsszene zunächst leicht irritiert, da die Einstellung mit einem sehr schnellen Schwenk beginnt. Erst wenn wieder auf Brown und Sullivan zurückgeschnitten wird, ist der Achsensprung erkennbar. Da es sich zu einem späten Zeitpunkt im Film um das

⁷¹ Ballhaus/Tykwer, *Das fliegende Auge*, S. 190.

erste Zusammentreffen Sullivans und Costegans handelt, kann dies als Einführung dazu interpretiert werden. Der Achsensprung in der Klimaxszene ist nachvollziehbar und hat meiner Meinung nach eher technische als dramaturgische Gründe: Durch seine ständigen Bewegungen verdeckt Billy Colin. Mit dem Positionswechsel auf die andere Seite der Achse ist wieder die Sicht auf beide freigegeben. Auffallend ist, dass Bordwells Post-classical Cinema-Vorgabe einer von beiden Seiten der Achse inszenierten Dialogsituation mit zwei verschiedenen Einstellungsgrößen in keiner Szene vorkommt, weder in der HK-Fassung, noch in der amerikanischen.

Die 30° Regel wird in beiden Fassungen relativ oft gebrochen. Fünf der sechs Szenen bzw. 83% des untersuchten Materials enthalten einen Verstoß dagegen. Bei einem Großteil dieser Fälle haben die Brüche den Zweck, von einer größeren auf eine Detailaufnahme überzugehen. Dies erweckt den Eindruck, dass näher hin gesprungen wird. Aber auch der umgekehrte Fall kommt vor, nämlich dass von einem Detail auf einen größeren Bildausschnitt geschnitten wird. Es fällt auch auf, wie im Fall der Klimaxszene in *Infernal Affairs*, dass der Schnitt von einem Long Shot auf einen zweiten, wenn die Position um weniger als 30° verändert wird, nicht wie ein Sprung, sondern eher wie ein Gleiten wirkt. Dasselbe gilt für das Ende dieser Szene in der HK-Fassung, wenn Lau aus dem Lift kommt und die Einstellungen in Zeitlupe gezeigt werden.

Die Untersuchung zu dem Begriff „Centered“ zeigt die größten Unterschiede zwischen *Infernal Affairs* und *The Departed* auf. Während die US-Fassung zu 100% mit den Beschreibungen Bordwells übereinstimmt – alle Figuren oder Gegenstände sind nach dem „Centered“-Prinzip positioniert und die Figuren agieren immer zur Mitte hin – weist der asiatische Film nur 67% (in vier der sechs Szenen) Übereinstimmung auf. In der Golfszene und in der Kinoszene agiert die handelnde Figur nicht auf das Zentrum zu. Während in der Golfszene dies zunächst sehr verwirrend und gewöhnungsbedürftig ist – da die beiden beteiligten Figuren im „Shot/reverse-Shot“-Verfahren in die entgegengesetzten Richtungen

agieren – ist es in der Kinoszene verständlicher. Hier ist zur Einstellung von Lau, die ihn mit dem Rücken zur Mitte zeigt und in der er zum rechten Rand hin agiert, ein Gegenschuss vorhanden, der die beiden Gesprächspartner gemeinsam zeigt. Somit ist die Orientierung leichter. Die Frage zu den „Frontality“-Prinzip ist die zweite, deren Antworten die umfangreichsten Differenzen aufzeigen. *The Departed* stimmt mit den Beschreibungen der Autoren zu 100% überein. Im Gegensatz dazu hat *Infernal Affairs* nur eine Übereinstimmung von 67%. Hierbei ist interessant, dass die handelnden Figuren immer dann, wenn sie mit dem Rücken zur Kamera stehen und daher nicht in einer „Frontality“-Position sind, nach einem Schnitt in eine „Frontality“-Position gebracht werden! Es fällt bei den einzelnen Blöcken bzw. Abschnitten auf, dass die Unterschiede nicht auf die Szenen verteilt sind, sondern meist ein bis zwei der sechs Szenen nicht den Beschreibungen der Autoren entsprechen.

Wenn ich nun nur die Beschreibungen zum Classical Cinema – inklusive dem Post-classical Cinema – zusammennehme, sieht das Ergebnis folgendermaßen aus: *Infernal Affairs* entspricht zu 56,3% dem Classical Cinema und *The Departed* erfüllt zu 58,1% diesen Stil. Also beträgt der Unterschied zwischen den beiden Filmen minimale 1,8%.

Bezüglich des „Visual Styles“ gibt es einige Unterschiede zwischen den beiden Fassungen, welche vom Fragenkatalog nicht berücksichtigt werden konnten. So hat *Infernal Affairs* einen verspielteren Umgang mit der visuellen Gestaltung. Beispielsweise in der Verhörszene, wenn ein Bild im Bild als „Re-establishing Shot“ verwendet wird, aber auch in der Identitätsszene, in der anhand der Glaswände im Großraumbüro durch die Wände „hindurchgesehen“ wird. Die HK-chinesische Fassung spielt optisch mit den Begriffen „Transparenz“, „Durchsichtigkeit“ und „Verdoppelung“. Das ergibt auch inhaltlich-narrativ einen Sinn. Auch in *The Departed* kommen in großem Ausmaß mobile Einstellungen und Bewegung vor, allerdings

gibt es keine „Bild im Bild“-Frames (zumindest nicht in der Form wie in der Verhörszene von *Infernal Affairs*) und weniger Agilität. Die amerikanische Fassung macht einen eher statischen Eindruck im direkten Vergleich zu *Infernal Affairs*.

Abschließend ein Blick auf die verwendeten Einstellungsgrößen. Bordwell behauptet in *Planet Hong Kong*, dass im Hong Kong Cinema eine größere Anzahl engerer Einstellungsgrößen verwendet werde als im Classical Cinema.⁷² Allerdings ist das nicht eine ausschließlich HK-chinesische Art des Filmemachens, denn auch über das Post-classical Cinema schreibt er, dass Long Shots weniger vorkommen und vielfach auf kleinere Einstellungsgrößen zurückgegriffen wird.⁷³ Er begründet dies damit, dass heute die Emotionen eines Schauspielers eher über dessen Gesicht transportiert würden:

„Mouths, brows, and eyes become the principal sources of information and emotion, and actors must scale their performances across varying degrees of intimate framings.“⁷⁴

Wenn ich nun die Verteilung der Einstellungsgrößen in in den sechs untersuchten Szenen vergleiche, komme ich auf folgendes Ergebnis: Laut Bordwell arbeitet das Classical Cinema mit mehr Extreme Long Shots und Long Shots als das Hong Kong Cinema. In Relation zur Gesamtanzahl der Einstellungen weist *Infernal Affairs* 2% Extreme Long Shots auf, während es in *The Departed* lediglich 0,2% sind. Bei den Long Shots führt allerdings die amerikanische Fassung mit 1,7%, während die HK-Fassung 1,2% aufweist. Bordwell behauptet weiter, dass im Hong Kong Cinema Medium Shots und Close ups überwiegen. Hier zeigt die Statistik, dass die beiden Filme in etwa dieselbe Anzahl vorweisen: Mit 29,9% liegt *Infernal Affairs* etwas vor *The Departed* mit 22,7%. Bei den Close ups liegt gleichfalls der HK-Film vorne, mit 11,7% Close-ups zu 5,9%. Der größte Unterschied liegt allerdings in den Medium Close-ups. Während *Infernal Affairs* zu

⁷² Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 232-233.

⁷³ Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 130.

⁷⁴ Ebd., S. 134 bzw. Bordwell, „Intensified continuity“, S. 20.

31,8% von diesen in den sechs Szenen gebrauch macht, findet diese Einstellungsgröße in *The Departed* mit 47,9% weitaus mehr Verwendung. Bei den Extreme Close-ups liegen beide Filmen wieder fast eben auf – der HK-chinesische Film weist 6,1% auf, die US-amerikanische Fassung 4%. Auch bei den Medium Long Shots haben beide beinah dasselbe Ergebnis: zu 6,1% kommt diese Einstellungsgröße in der HK-Fassung vor und zu 6,6% in der amerikanischen. Auch bei den Full Shots ist das Ergebnis fast ident: Diese sind in *The Departed* zu 11% vorhanden und in *Infernal Affairs* zu 11,2%.

Somit zeigt diese Arbeit, dass Bordwell recht hat, wenn er über das Hong Kong Cinema sagt: „It obeys international norms of popular cinema.“⁷⁵ Beide Filme entsprechen zu fast demselben Prozentsatz den Beschreibung Bordwells zum Classical Cinema. Hervorzuheben ist, dass *Infernal Affairs* keinem der von Bordwell beschriebenen Stilelemente des Hong Kong Cinemas nachkommt und somit eher ein untypischer Vertreter dieser Stilgruppe ist.

⁷⁵ Bordwell, *Planet Hong Kong*, S. 18.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literaturverzeichnis

Ballhaus, Michael und Tom Tykwer, *Das fliegende Auge. Michael Ballhaus – Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer*, Berlin: Berlin Verlag 2002.

Bordwell, David, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge³ 1994; (Orig. 1985).

Bordwell, David und Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York, London, Paris, u. a. : McGraw Hill⁶ 2001.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge (MA), London: Harvard University Press² 1999, (Orig. 1997).

Bordwell, David, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge (MA), London (GB): Harvard University Press² 2000.

Bordwell, David, *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Hg. und eingeleitet von Andreas Rost, übers. v. Mechtild Ciletti. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001.

Bordwell, David, "Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly* Volume 55, Number 3, Spring 2002, S. 16 – 28.

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2006.

Koebner, Thomas (Hg.), *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*, Ditzingen: Reclam ³ 2008, (Orig. 1999).

Kramer, Peter, "Post-classical Hollywood", *The Oxford Guide To Film Studies*, Hg. v. John Hill u. Pamela Church Gibson, NY: Oxford University Press 1998, S. 289-309.

O.N., "The Departed", *The International Movie Database*, Hg. Col Needham et al., <http://german.imdb.com/title/tt0407887/awards>, 10.8.2008.

O.N., "The Departed", *The International Movie Database*, Hg. Col Needham et al., <http://german.imdb.com/title/tt0407887/business>, 10.8.2008.

O.N., "Mou gaan dou", *The Internet Movie Database*, Hg. Col Needham et al., <http://german.imdb.com/title/tt0338564/awards>, 10.8.2008.

O.N., „Mou gaan dou“, *The International Movie Database*, Hg. Col Needham et al., <http://german.imdb.com/title/tt0338564/business>, 10.8.2008.

Rehling, Petra, *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Tradition, Identitätssuche und 1997-Syndrom*, Mainz: Bender 2002. (Reihe: Filmforschung #2).

Salt, Barry, *Film Style And Technology: History And Analysis*, London: Starword ² 1992, (Orig. 1983).

Schnelle, Josef und Rüdiger Suchsland, *Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai*, Marburg: Schüren 2008.

Scorsese, Martin, *Scorsese über Scorsese*, Hg. von David Thompson/Ian Christie, übers. v. Renate Gehlen, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996. (Orig. Scorsese on Scorsese, London: Faber and Faber 1996).

Stanley, Robert Henry, *Making Sense of Movies: Filmmaking in the Hollywood Style*, Boston: McGraw Hill, 2003.

Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, übers. v. Margret Albers u. Johannes v. Moltke, *montage/av* 4/1, 1995, S. 23 – 62; (Orig. „Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis“, New Jersey: Princeton University Press 1988).

Thompson, Kristin, *Storytelling In The New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press 1999.

Wead, George und George Lellis, *Film: Form and Function*, Boston: Houghton Mifflin, 1981.

7.2. Filmverzeichnis

The Departed – Unter Feinden, Regie: Martin Scorsese, DVD-Video (2-Discs-Edition), Warner Home Video Germany 2007; (Orig. *The Departed*, USA 2006).

Infernal Affairs, Regie: Andrew Lau, Alan Mak, DVD-Video, Ascot Elite Home Entertainment 2004; (Orig. *Mou gaan dou*, HK 2002).

Mou gaan dou II, Regie : Andrew Lau, Alan Mak, HK 2003.

Mou gaan dou III. Jung gik mou gaan, Regie: Andrew Lau, Alan Mak,
HK 2003.

8. Anhang

Legende:

F = Frage

Sz = Szene

ELS = Extreme Long Shot

LS = Long Shot

FS = Full Shot

MLS = Medium Long Shot

MS = Medium Shot

MCU = Medium Close-up

CU = Close-up

ECU = Extreme Close-up

EG = Einstellungsgröße

K = Kamera

B = Bewegung

S = Statisch

8.1 Statistik: Fragenkatalog – Antworten

		INFERNAL AFFAIRS															
Szene	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	F11	F12	F13	F14	F15	F16	
1	nein	ja	nein	nein	nein	ja	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	
2	nein	ja	ja	ja	x	x	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	nein	nein	ja	
3	nein	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	nein	x	nein	nein	ja	nein	ja	x	
4	ja	ja	ja	nein	x	x	ja	ja	nein	ja	ja	nein	nein	ja	ja	x	
5	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	ja	x	
6	ja	ja	ja	nein	x	ja	ja	ja	nein	x	ja	nein	ja	ja	ja	x	
		THE DEPARTED															
Szene	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10	F11	F12	F13	F14	F15	F16	
1	nein	nein	ja	nein	ja	ja	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	ja	x	
2	ja	ja	ja	ja	x	x	nein	ja	nein	x	ja	nein	nein	ja	ja	x	
3	nein	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	nein	nein	ja	ja	ja	x	
4	ja	ja	ja	nein	x	ja	nein	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	ja	x	
5	ja	ja	nein	ja	ja	x	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	ja	x	
6	ja	ja	ja	nein	ja	ja	nein	ja	nein	ja	ja	nein	ja	ja	ja	x	

8.2. Statistik: Fragenkatalog – Prozentuale Auswertung

Infernal Affairs		The Departed	
Frage 1	50% Ja	Frage 1	67% Ja
Frage 2	100% Ja	Frage 2	83% Ja
Frage 3	83% Ja	Frage 3	67% Ja
Frage 4	34% Ja	Frage 4	50% Ja
Frage 5	50% Ja	Frage 5	67 % Ja
Frage 6	67% Ja	Frage 6	50% Ja
Frage 7	100% Ja	Frage 7	50% Ja
Frage 8	100% Ja	Frage 8	100% Ja
Frage 9	0% Ja	Frage 9	0% Ja
Frage 10	67% Ja	Frage 10	83% Ja
Frage 11	83% Ja	Frage 11	83% Ja
Frage 12	0% Ja	Frage 12	0% Ja
Frage 13	83% Ja	Frage 13	83% Ja
Frage 14	67% Ja	Frage 14	100% Ja
Frage 15	67% Ja	Frage 15	100% Ja
Frage 16	100% Ja	Frage 16	100% Ja

8.3. Statistik: Fragenabschnitte – Prozentuale Auswertung

	<i>Infernal Affairs</i>	<i>The Departed</i>
Szenenbeginn	100%	83%
Szenenverlauf Classical Cinema	67%	57%
Szenenverlauf Hong Kong Cinema	0%	0%
Reframings/Frame-Cut	67%	83%
Achsensprünge	8,5%	8,5%
Jump Cut	17%	17%
Centered/Frontality	78%	100%
Gesamt	56,3%	58,1%

8.4. Statistik: Einstellungsgrößen

Bei dieser Auswertung habe ich die Anzahl der Einstellungsgrößen herangezogen, nicht die der Einstellungen! Eine Einstellung kann durch Kamerafahrt, o.ä., mehrere Einstellungsgrößen haben.

Infernal Affairs

	S1	%	S2	%	S3	%	S4	%	S5	%	S6	%	Gesamt	Gesamt %
ELS	0	0	2	8	0	0	0	0	0	0	5	4	7	2
LS	0	0	0	0	0	0	4	4	0	0	4	3,2	8	1,2
FS	4	5,3	0	0	10	18,2	18	18	9	13,2	16	12,8	57	11,2
MLS	7	9,3	0	0	3	5,5	15	15	3	4,4	3	2,4	31	6,1
MS	16	21,3	9	36	19	34,5	38	38	18	26,5	29	23,2	129	29,9
MCU	35	46,7	11	44	14	25,5	20	20	17	25	37	29,6	134	31,8
CU	9	12	3	12	9	16,4	5	5	3	4,5	25	20	54	11,7
ECU	4	5,3	0	0	0	0	0	0	18	26,5	6	4,8	28	6,1

The Departed

	S1	%	S2	%	S3	%	S4	%	S5	%	S6	%	Gesamt	Gesamt %
ELS	0	0	0	0	0	0	2	1,7	0	0	0	0	2	0,2
LS	0	0	1	5,3	5	3,4	0	0	0	0	1	1,5	7	1,7
FS	12	15,6	0	0	21	14,4	24	20	3	3,3	9	13	69	11
MLS	2	2,6	1	5,3	3	2,1	17	14,2	10	11	3	4,3	36	6,6
MS	9	11,7	0	0	34	23,3	49	40,8	6	6,5	37	53,6	135	22,7
MCU	43	55,8	17	89,5	70	47,9	21	17,5	49	53,2	16	23,2	216	47,9
CU	9	11,7	0	0	10	6,8	4	3,3	11	12	1	1,5	35	5,9
ECU	2	2,6	0	0	3	2,1	3	2,5	13	14	2	2,9	23	4

8.5. Einstellungsprotokolle *Infernal Affairs*

"INFERNAL AFFAIRS"

Verhörscene 0:13:29 - 0:17:04 (69 Schnitte)

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	00:13:29	00:13:33	MCU	Lau geht einen Gang im Büro entlang, sein Rücken befinden sich an der vertikalen Linie, er geht Richtung rechts (befindet sich im rechten Bildteil) und ist zunächst nicht erkennbar, die Kamera fährt mit nach Rechts (Reframing), er geht um eine Ecke und ist hinter der Glaswand, an der er eben vorbei gelaufen ist (es ist ersichtlich, dass dahinter ein Büro ist)	B
002.	00:13:33	00:13:36	MS	An einem Bürotisch sitzen Inspector B, rechts von der Bildmitte, er dreht sich nach Rechts (in Richtung wo Lau sein muss), im Hintergrund (linker Bildteil) sitzt ein weiterer Polizist, der nach rechts sieht, Kamera erweitert leicht den Raumausschnitt und Lau kommt von rechts ins Bild, bleibt hinter dem zweiten Polizist stehen, der durch die Kamerabewegung nun in der Bildmitte ist, am linken Rand ist nun ein weiterer sitzender Polizist zu sehen	B
003.	00:13:36	00:13:41	FS	Kamera befindet sich hinter der Glasfassade an der vorher Lau vorbeigegangen ist, es sind alle Personen vom vorherigen Bild darauf zu sehen, Inspector B von vorne (er spricht), die anderen seitlich von hinten, Kamera bewegt sich leicht nach rechts und macht dadurch eine noch bessere Orientierung möglich, eine Polizistin bringt Essen	B
004.	0:13:41	0:13:43	MS	Alle sind um den Tisch im Bild zu sehen, in der linken Bildhälfte die zwei Polizisten und Lau zwischen ihnen, in der rechten Bildhälfte Inspector B und die Polizistin, die das Essen verteilt	S
005.	00:13:43	00:13:46	MS MLS	Es ist dasselbe zu sehen wie im Bild zuvor, aus einer weiter rechts angelegten Perspektive, ist aber kein Bruch der 30°Regel und auch noch kein Achsensprung, Lau entfernt sich in Richtung links von dem Tisch, die Kamera fährt mit ihm (Reframing) und geht am Tisch vorbei	B
006.	00:13:46	00:13:48	MCU	Lau seitlich, er sieht in in einem Bildschirm, der in der linken Bildhälfte von hinten zu sehen ist, er steht in der Mitte, seitlich, sein Blick ist nach vor gerichtet, im Hintergrund der rechten Bildhälfte sind zwei Polizisten unscharf, Kamera bewegt sich minimal	B
007.	00:13:48	00:13:52	MS MCU	Lau in der Bildmitte von hinten, am linken und rechten Bildrand (unten) sind je ein Bildschirm zu sehen, der eine Person in einem Verhörraum wartend zeigt, Kamera fährt näher zu Lau hin	B
008.	00:13:52	00:13:55	MCU MS	Lau am gehen von rechts nach links (Reframing), teilweise hinter Milchglas, Kamera öffnet das Bild, ein weiterer Polizist ist sitzend zu sehen, er sieht Lau nach (der Polizist in der linken Bildhälfte, Lau rechts)	B
009.	00:13:55	00:13:57	MLS	Lau wiederum von hinten vor einem Schrank, er steht links von der Mitte und wird zur Hälfte von einem Türrahmen verdeckt, die rechte Bildhälfte ist eine milchige Glasfront, welche am rechten Rand Licht reflektiert	S

010.	00:13:57	00:13:58	CU	Lau frontal zu Kamera, vor dem nun geöffneten Schrank (Perspektive aus dem Schrank heraus), sein Kopf befindet sich exakt in der Bildmitte	S
011.	00:13:58	00:14:00	FS	In der linken Bildhälfte eine Glaswand, ebenso in der Rechten, hinter dieser sind die Polizisten von vorhin zu sehen, die Lau nun beobachten	S
012.	00:14:00	00:14:03	CU	Lau, wie Bild 10	S
013.	00:14:03	00:14:04	MLS	Die Polizisten hinter den beiden Glasfronten (Perspektive von Laus Rücken aus), sind teilweise durch das Milchglas nicht erkenntlich	B
014.	00:14:04	0:14.04	CU	Lau, wie Bild 10, schließt nun den Schrank, schwarze Leinwand	S
015.	00:14:04	00:14:18	FS MS CU	Lau kommt nun in Sakko, Krawatte und Brille von rechts nach links ins Büro zurück, Kamera fährt zu einem Bildschirm, in dem der Mann im Verhörraum sitzt, zu sehen ist, wenn der Bildschirm beinah das ganze Bild ausfüllt, kommt Lau hinzu und setzt sich zu dem Mann an den Tisch	B
016.	00:14:18	00:14:20	MS	Die Polizisten im Büro sehen über den Bildschirm zu, sie sind forntal zur Kamera in der Mitte Inspector B, links von ihm die Polizistin stehend und rechts von ihm eine weitere Polizistin stehend	S
017.	00:14:20	00:14:24	MCU	Der Mann im Verhörraum, rechts von der Mitte, zum Zentrum hin agierend	S
018.	00:14:24	00:14:29	MCU	Gegenschuss: Lau, links von der Mitte, zum Zentrum hin agierend	S
019.	00:14:29	00:14:35	MCU	Gegenschuss: Der Mann im Verhörraum, wie Bild 17, er beugt sich nach vor und zündet sich eine Zigarette an (Frame-Cut)	S
020.	00:14:35	00:14:39	MCU	Gegenschuss: Lau, wie Bild 18, der Mann ist in der linken Bildhälfte seitlich von hinten, er zündet sich die Zigarette an	S
021.	00:14:39	00:14:43	MCU	Gegenschuss: Der Mann, wie Bild 19 (in der Mitte)	S
022.	00:14:43	00:14:45	MCU	Gegenschuss: wie Bild 20	S
023.	00:14:45	00:14:47	MCU	Gegenschuss: Der Mann, wie Bild 19 (in der Mitte)	S
024.	00:14:47	00:14:52	MCU	Gegenschuss: wie Bild 20	S
025.	00:14:52	00:14:54	MCU	Kamera fährt hinter Inspector B entlang, er ist von hinten zu sehen, wie er in den Bildschirm schaut	B
026.	00:14:54	0:14.55	MS	Eine Überwachungskamera im Verhörraum, die Verankerung ist in der Mitte des Bildes, die Kamera im linken Bildteil, nach unten gerichtet, im rechten Bildteil ist der Schatten der Kamera im oberen Bildbereich zu sehen, Kamera bewegt sich leicht	B
027.	00:14:55	00:14:59	MCU	Der Mann, wie Bild 19 (in der Mitte)	S
028.	0:14.59	00:15:09	MCU	Gegenschuss: wie Bild 20	S
029.	00:15:09	00:15:14	MS	Lau und der Mann am Tisch: Der Mann links von der Bildmitte frontal zu sehen, Lau rechts von der Bildmitte, seitlich von hinten aber erkennbar (Profil), beide agieren zum Zentrum hin	S
030.	00:15:14	00:15:19	MCU	Der Mann, wie in Bild 19, nur etwas näher, am rechten unteren Bildrand ist Laus Schulter zu erkennen	S
031.	00:15:19	00:15:23	MCU	Lau, wie Bild 20, auch näher, der Mann ist am linken Bildrand sehr gut zu erkennen, wenn er die Hand hebt um zu rauchen, verdeckt diese einen Teil von Laus Gesicht	S

032.	00:15:23	00:15:26	CU	Achsensprung: Unter dem Tisch von der anderen Seite der Achse, Lau hält dem Mann ein Handy hin, die Hand kommt von links	S
033.	00:15:26	00:15:30	MCU	Achsensprung zurück: Der Mann, wie in Bild 30	S
034.	00:15:30	00:15:34	CU	Achsensprung zurück: Wie Bild 32, nun kommt die Hand des Mannes hinzu, die eine Nummer wählt	S
035.	00:15:34	00:15:41	MCU	Achsensprung zurück: Wie Bild 31	S
036.	00:15:41	00:15:43	MCU	Gegenschuss: Wie Bild, wie Bild 30, noch näher, nun ist von Lau am rechten Bildrand noch mehr erkenntlich	S
037.	00:15:43	00:15:46	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 31	S
038.	00:15:46	00:15:47	MCU	Gegenschuss: Der Mann, wie Bild 36	S
039.	00:15:47	00:15:49	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 31	S
040.	00:15:49	00:15:49	CU	Achsensprung: Wie Bild 32, Lau klappt das Handy zu und nimmt es zurück	S
041.	00:15:49	00:15:53	MCU	Lau, wie Bild 31	S
042.	00:15:53	00:15:55	MS	Wie Bild 29, Lau diesmal kaum zu sehen, da gerade aufstehen will	S
043.	00:15:55	00:15:57	MCU	Der Mann, wie in Bild 30	S
044.	00:15:57	00:15:59	MCU	Gegenschuss: Lau, Wie Bild 31, Perspektive etwas nach rechts verschoben, Lau befindet sich in der linken Bildhälfte, an der linken unteren Ecke ist die Schulter des Mannes zu sehen, der rechte Bildteil ist bis auf Laus Schulter leer, Lau steht auf und füllt den rechten Bildteil (Frame-Cut)	S
045.	00:15:59	00:16:02	MS	Wie Bild 42, Lau steht nun schon	S
046.	00:16:02	00:16:06	MCU	Lau von hinten, er verläßt den Raum, dreht sich mit dem Oberkörper um, er ist rechts von der Mitte, dreht sich ganz um und ist direkt in der Bildmitte	S
047.	00:16:06	00:16:07	MCU	Der Mann, sieht zu Lau auf, im linken Bildteil	S
048.	00:16:07	00:16:10	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 46, Lau verläßt das Bild, welches sich nach links bewegt, das neue Bild/Kader wird "eingefahren"	B
049.	00:16:10	00:16:15	MLS	Das Polizeibüro, zwei Polizisten, links von der Bildmitte, eine läuft zu dem nicht sichtbaren Lau (Reframing), er gibt ihr etwas in die Hand und macht eine Kurve zu Inspector B	B
050.	00:16:15	00:16:18	MLS	Beinahe Bruch der 30° Regel: dasselbe Motiv wie im Bild vorhin, von weiter links aus fotografiert, macht beinah den ganzen Raum überblickbar (Re-Establishing), Lau geht weiter, Kamera mit ihm (Reframing)	B
051.	00:16:18	00:16:21	CU	Handy Display (Inspector B überprüft die Nummer), schwenk zur Laptop Tastatur, er gibt die Nummer ein	B
052.	00:16:21	00:16:22	ECU	Laptop Bildschirm zeigt Satelitenbilder	S
053.	00:16:22	00:16:22	ECU	Jump Cut: Laptop Bildschirm zeigt Satelitenbilder	S
054.	00:16:22	00:16:22	ECU	Jump Cut: Laptop Bildschirm zeigt Satelitenbilder	S
055.	00:16:23	00:16:25	ECU	Jump Cut: Laptop Bildschirm zeigt Satelitenbilder	S
056.	00:16:25	00:16:26	MCU	Polizistin in der Mitte des Bildes, spricht nach rechts, vor und neben ihr Laptops, am oberen linken Bildeck Inspector B	S
057.	00:16:26	00:16:28	MCU	Lau, im linken Bildteil, Blick zum Zentrum (unten) hin, im rechten Bildteil ein Bildschirm von hinten	S
058.	00:16:28	00:16:31	CU	Inspector B am telefonieren, er ist im rechten Bildteil, sieht zum Zentrum hin	S
059.	00:16:31	00:16:33	MS	Lau lehnt an einem Tisch und sieht in den Bildschirm, er ist in der Bildmitte (eher rechts) und sieht zum Bildschirm, dessen Hinterseite am rechten Bildrand zu sehen ist, die Polizistin wirft ihm etwas zu, er bewegt sich mit dem Oberkörper nach links um es zu fangen	S

060.	00:16:33	00:16:34	MLS	(Frame-Cut) von der Seite: Lau im Profil, rechts von der Mitte, dreht sich jedoch frontal um das Handy zu fangen	S
061.	0.16:34	00:16:35	MS	Wie Bild 59	S
062.	00:16:35	00:16:37	MS	Gegenschuss: Der Bildschirm (Bildmitte) in den Lau reinsieht, Laus rechte Schulter ist am linken Bildrand zu sehen	S
063.	00:16:37	00:16:42	MS	Gegenschuss: Wie Bild 59, Inspector B steht neben ihm (hinterm Tisch) auf	S
064.	00:16:42	00:16:47	MCU	(Frame-Cut) Lau und Inspector B im Profil, Lau in der rechten Bildhälfte, nach rechts schauend, Inspector B in der linken Bildhälfte zu Lau schauend	S
065.	00:16:47	00:16:49	MLS	Bruch der 30° Regel: Perspektive von Bild 64 etwas nach links verlagert und etwas größerer Raumausschnitt	S
066.	00:16:49	00:16:52	MCU	Bruch der 30° zurück: Wie Bild 64, Inspector B gibt ihm ein klingelndes Handy	S
067.	00:16:52	00:16:58	MS MCU	(Frame-Cut - Handy) Wien Bild 59, Lau nimmt während er nach rechts geht den Anruf entgegen (Reframing) und bleibt mit Rückenansicht in der rechten Bildhälfte stehen, dreht sich dann so, dass er im Profil (Blick in rechte Richtung) zu sehen ist	B
068.	00:16:58	00:17:01	FS	Achsenbruch: Lau von hinten zu sehen, einer Wand zugewand, am telefonieren, er befindet sich in der rechten Bildhälfte (beinah am Rand), links fast leer	S
069.	00:17:01	00:17:04	MCU	Wie am Ende von Bild 67, er befindet sich nun in der rechten Bildhälfte und sich nach links, sagt etwas, verläßt das Bild Richtung links	S

"INFERNAL AFFAIRS"**"Golfszene 0:39:41 - 0:40:59 (23 Schnitte)"**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	00:39:41	00:39:41	CU	Golfball wird weggeschlagen, im Hintergrund die Füße des Spielers ACHSENSPRUNG	S
002.	00:39:41	00:39:44	ELS	Golfplatz befindet sich auf dem Dach eines Hochhauses mitten in der Stadt ACHSENSPRUNG	S
003.	00:39:45	00:39:46	MCU	der Vorgesetzte von Lau (während Kamera minimal wackelt - kaum wahrnehmbar - ist er in Bewegung ACHSENSPRUNG	S
004.	00:39:46	00:39:54	CU MS	Großaufnahme des Vorgesetzten von hinten, der in Bewegung ist und nach unten greift (Golfball positionieren) Er richtet sich auf und macht somit die Sicht auf Lau frei, der da steht und ihm zuhört. Immer wenn der Vorgesetzte einen Ball schlägt, verdeckt er Lau	S
005.	00:39:54	00:39:55	MS	der Vorgesetzte im linken Teil des Bildes, im Hintergrund rechts ist ein weiterer Spieler zu sehen. Der Vorgesetzte ist die am sprechen und gestikulieren	S
006.	00:39:55	00:39:59	MCU CU	wie Bild 3 - unterm sprechen bewegt sich der Vorgesetzte nach unten um den Golfball zu plazieren - Kamera schwenkt mit - siehe Einstellung 1	B
007.	00:39:59	00:40:00	MS	wie in Bild 4 - Lau der zuhört und antwort, dabei aber kaum gestikuliert	S
008.	00:40:01	00:40:05	MCU	wie Bild 3 - der Vorgesetzte immer in Bewegung, wenn er ansetzt und Bild schlägt Schnitt zum nächsten Bild (dabei ist er immer am sprechen)	S
009.	00:40:06	00:40:09	MS	wie Bild 4 - Kameraposition etwas verrückt - Lau steht immer noch im linken Bereich des Bildes, aber nicht mehr so sehr am Rand wie zuvor; er steht die gesamte Zeit ruhig da, während der Golfschläger des spielenden Vorgesetzten durchs Bild huscht	S
010.	00:40:09	00:40:11	MCU	wie Bild 3	S
011.	00:40:11	00:40:14	MCU	Lau, der zuhört	S
012.	00:40:14	00:40:17	MCU	wie Bild 3 - der Ball wird wieder geschlagen	S
013.	00:40:17	00:40:18	MS	wie Bild 4 - der zuhörende Lau	S
014.	00:40:18	00:40:20	MCU	wie Bild 3 - der Vorgesetzte in Bewegung	S
015.	00:40:20	00:40:24	MCU	wie Bild 11 - Lau diesmal weiter in der Mitte des Bildes - seine einzigen Bewegungen finden in seinem Gesicht statt (Blicke, lachen)	S
016.	00:40:24	00:40:27	MCU	wie Bild 3	S
017.	00:40:27	00:40:40	MS	wie Bild 4 - der zuhörende Lau; der Vorgesetzte bietet Lau an zu spielen, dieser legt sein Sakko ab, geht auf den Vorgesetzten zu, beide sind im Bild (hier ist zu erkennen, dass Lau zuvor leicht, quer hinter dem Vorgesetzten steht - 0:40:31) ACHSENSPRUNG	B
018.	00:40:40	00:40:43	MCU	wie Bild 3 - nur Lau statt des Vorgesetzten ACHSENSPRUNG	S

019.	00:40:43	00:40:45	MS	Lau links im Bild von hinten zu sehen, der Vorgesetzte rechts im Bild von vorne - wie am Ende von Bild 17 ACHSENSPRUNG	S
020.	00:40:45	00:40:51	MCU	wie Bild 3 bzw 18 ACHSENSPRUNG	S
021.	00:40:51	00:40:51	MS	Lau von der Seite, den Schlag ausführend	S
022.	00:40:51	00:40:52	ELS	Stadtansicht - erst unscharf, dann scharf	S
023.	00:40:53	00:40:59	MS FS	wie Bild 21 - diesmal Körper nach vor gedreht, dem Ball nachschauend - das Bild friert ein - Ablende bei. Nun ist der ganze Mann von hinten zu sehen. Es ist der Boss, der RichtungLeinwand läuft. Die Kamera bleibt stehen, er geht weiter nach vor, der bespielten Leinwand entgegen.	S

"INFERNAL AFFAIRS"**Kinoszene 0:41:46 - 0:44:19 (48 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	00:41:46	00:41:52	CU FS	Ein noch nicht erkennbarer, dunkel angezogener Mann hält ein A4-Kuvert in der Hand und geht in einem Kinosaal den Gang entlang. Er geht an der Kamera vorbei. Nun ist der ganze Mann von hinten zu sehen. Es ist der Boss, der Richtung Leinwand läuft. Die Kamera bleibt stehen, er geht weiter nach vor, der bespielten Leinwand entgegen.	B S
002.	00:41:52	00:42:05	MS	Untersicht: Der Boss leicht schräg von vorne. Er sieht auf die Leinwand hoch. Ohne seine Blick von der Leinwand zu entfernen setzt er sich in eine Reihe an den ersten Platz. Die Kamera geht mit nach unten. Nun ist der Boss sitzend in der linken Bildhälfte. Rechts zunächst noch leer, plötzlich taucht von unten Lau eine Reihe weiter hinten auf. Der Boss ist scharf, Lau leicht unscharf, aber sehr gut erkennbar.	B S
003.	00:42:05	00:42:10	CU	Lau (links von der Seite), Er hat nun das Kuvert und nimmt die Blätter heraus. Die Kamera schwenkt seitlich hoch, somit sein Profil auch zu sehen ist.	B
004.	00:42:10	00:42:12	CU	Der Kopf vom Boss (sein Blick geht immer nach oben, Richtung Leinwand) im linken Bildteil. Weiter rechts Lau unscharf, der in den Dokumenten liest. Der Boss beginnt zu sprechen.	S
005.	00:42:12	00:42:23	MCU	Das Profil von Lau, von links. Er befindet sich in der rechten Bildhälfte. Sein Blick geht nach unten, zu den Dokumenten. Er gibt eine kurze Antwort, meist spricht aber der nicht zu sehende Boss.	S
006.	00:42:23	00:42:29	CU	Wie zuvor Bild 4.	S
007.	00:42:29	00:42:32	MCU	Wie zuvor Bild 5, diesmal blickt Lau seitlich nach vor zum Boss, sagt aber kein Wort.	S
008.	00:42:32	00:42:35	CU	Wie zuvor Bild 4.	S
009.	00:42:35	00:42:39	FS MCU	Der Kinosaal von hinten. Es ist die Leinwand zu sehen und die Hinterköpfe von Lau und dem Boss. Die Kamera fährt nach links hoch und es ist eine Person seitlich zu sehen.	S B
010.	00:42:39	00:42:42	MS	Yan sitzt von vorne, in der Mitte des Bilds. Die Kamera steht zwei Reihen vor ihm. Er sieht nach vor, es ist aber zu erkennen, dass er nicht auf die Leinwand hoch blickt, sondern zu den Beiden nach vor.	S
011.	00:42:42	00:42:45	MS	Lau von hinten (Yan sieht ihn an, um zu erkennen, wer der Spitzel ist). Sein Hinterkopf ist im rechten Bildteil, links unscharf die Kinoleinwand.	S
012.	00:42:45	00:42:46	MCU	Wie Bild 5 (Profil von Lau, der zum Boss spricht aber in die Dokumente sieht).	S
013.	00:42:46	00:42:49	CU MS	Zuerst wie Bild 4, der Boss, der dann aufsteht. Während dieser Zeit ist er scharf und der Hintergrund (mit Lau) unscharf. Als er aus dem Bild ist erfolgt eine Schärfenverlagerung und Lau wird scharf.	S
014.	00:42:49	00:42:51	MS	Wie Bild 10, Yan beobachtet	S
015.	00:42:51	00:42:53	FS	Im linken, oberen Bildteil die Leinwand, im rechten unteren Bildteil der Boss, der den Kinosaal verlässt.	S

016.	00:42:53	00:42:55	MCU	Yan - sein Blick wandert, nachdem der Boss das Kino verlassen hat, nach vor, wo Lau sitzt.	S
017.	00:42:55	00:42:58	FS	Im oberen Bildteil die Kinoleinwand. Lau von hinten, steht auf und geht in die linke Richtung durch die Reihe. Die Kamera schwenkt/fährt mit.	B
018.	00:42:58	00:43:00	MCU	Wie Bild 16, der nun auch aufsteht.	S
019.	00:43:00	00:43:02	MS MLS	Zunächst unscharfes Bild eines Gangs, Lau kommt von links nach vor ins Bild rein und geht den Gang entlang. Kamera folgt ihm.	B
020.	00:43:02	00:43:06	MS MLS	Von der Seite: Lau geht den Gang entlang, sein Gesicht ist nicht zu sehen. Kamera schwenkt in einen ander Gang, von dem Yan aus dem Kinosaal kommt.	B
021.	00:43:06	00:43:08	CU	Der untere Körperteil von Lau, er hält das Kuvert in der Hand und geht um eine Ecke und den Gang entlang.	S
022.	00:43:08	00:43:10	MS	Der obere Körperteil von Yan, der zu dieser Ecke kommt, kurz stehen bleibt und schaut und dann auch den Gang entlang geht.	S
023.	00:43:10	00:43:13	MS	Lau von vorne (in der Mitte des Bilds) wie er den Gang entlang geht, ab 0:43:12 kommt im hinteren, rechten Bildbereich Yan um das Eck, der ihn weiter verfolgt.	B
024.	00:43:13	00:43:15	MS	Yan (in der Mitte des Bildes), der weiterläuft, sein Blick ist immer starr nach vor gerichtet.	B
025.	00:43:15	00:43:17	FS	Aus Yans Perspektive: Lau (in der Mitte) von hinten, den Gang entlang gehen.	B
026.	00:43:17	00:43:19	MS/MLS	Yan, der ihn weiterverfolgt.	B
027.	00:43:19	00:43:20	MCU	Anderer Raum: Tür geht auf und Lau kommt durch.	S
028.	00:43:20	00:43:22	MS	Lau wie er durch die Tür geht und Richtung links aus dem Bild (Bruch der 30° Regell!). Kamera schwenkt ihm nach und es ist zu erkennen, dass er eine Straße entlang geht.	S
029.	00:43:22	00:43:23	MS	Lau schief von der Seite, im rechten Bildteil, er geht in die linke Richtung.	B
030.	00:43:23	00:43:26	MCU	Yan kommt aus derselben Tür, vorsichtiger, nicht so rasant. Sein befindet sich im rechten Bildteil, er sieht nach links und geht dann auch in diese Richtung.	S B
031.	00:43:26	00:43:28	MS	Lau leicht schief von hinten, geht den Gang entlang.	B
032.	00:43:28	00:43:31	MCU	Yan - Profilsansicht, in der Mitte des Bildes - geht Richtung links. Zunächst steht die Kamera, dann wird sie mitbewegt und Yan ist ganz rechts (leicht von hinten) und der ganze linke Bildteil bleibt leer.	B
033.	00:43:31	00:43:34	FS	Lau von hinten, im linken Bildteil, im rechten Bildteil kommt Yan ins Bild (ganz am Rand).	B
034.	00:43:34	00:43:36	FS	Kamera steht schief: Yan von vorne, kommt direkt auf die Kamera zu.	S
035.	00:43:36	00:43:37	MS	Lau seitlich von hinten (im rechten Bildteil)	B
036.	00:43:37	00:43:39	MCU	Lau von vorne (in der Mitte des Bildes), rechts hinter ihm in großer Entfernung Yan unscharf.	B
037.	00:43:39	00:43:40	MS	Yan von hinten (in der Mitte des Bildes), links vor ihm in großer Entfernung Lau unscharf. Kamera dreht dann vor Yan, als dessen Handy klingelt und er sich umdreht.	B
038.	00:43:40	00:43:41	FS	Yan wie er sich umdreht.	S
039.	00:43:41	00:43:43	MS	Lau von seitlich von hinten (im rechten Bildteil), hold unterm Gehen sein Handy aus der Manteltasche.	B

040.	00:43:43	00:43:52	MS	Yan von hinten geht nun in die andere Richtung, um eine Ecke. Er nimmt das Gespräch an, Kamera fährt hinter ihm her, bis er stehen bleibt.	B
041.	00:43:52	00:43:57	MLS	Lau steht am Eck (rechter Bildrand) und wartet wer um dieses Ecke kommt.	S
			MS	Kamera dreht sich so, dass schlussendlich Lau frontal nah zu sehen ist.	B
042.	00:43:57	00:44:01	MCU	Yan von vorne, nimmt das Handy vom Ohr weg nach unten, Kamera fährt auf ihn zu.	B
			CU		
043.	00:44:01	00:44:05	MCU	Lau steht mit dem Rücken zur Wand, sein Blick geht erst nach rechts unten, dann dreht er den Kopf nach rechts und sieht ums Eck.	S
044.	00:44:05	00:44:08	CU	Yan - wie am Ende von Bild 42, Kamera kommt noch näher.	S
045.	00:44:08	00:44:10	FS	Yan von hinten, er dreht sich, Kamera kommt schnell auf ihn zu bzw. zoomt	B
046.	00:44:10	00:44:12	MCU	Lau - wie Bild 43, nun geht er um die Ecke.	B
047.	00:44:12	00:44:17	FS	Der Gang aus Laus Perspektive, unscharf, von linkem Bildrand kommt scharf Lau ins Bild - sein Bein und das Kuvert sind in Nah- bzw. Grossaufnahme zu sehen. Im Gang ist niemand mehr zu sehen - Yan ist weg.	B
048.	00:44:17	00:44:19	MCU	Aus Untersicht: Lau mit ernstem Blick in der rechten Bildhälfte.	S

"INFERNAL AFFAIRS"**Hochhausszene 0:54:50 - 1:00:53 (95 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	00:54:50	00:54:57	FS	Ein Hochhausdach, Kamera schwenkt nach rechts hoch und bleibt stehen. Im rechten Bildteil steht Inspector Chong, von links hinten kommt unscharf Yan vor.	B
002.	00:54:57	00:55:05	FS	Yan kommt näher. Er ist immer noch unscharf - rechts von der Bildmitte - und sieht nach hinten (ob er verfolgt wird). Während er weiter vor kommt wird das Bild scharf. Er winkt.	B
003.	00:55:05	00:55:18	MS MCU	Überblendung: leicht seitlich, Inspector Chong frontal im linken Bildteil, Yan seitlich von hinten im rechten Bildteil. Kamera fährt langsam auf die Beiden zu und endet als MCU von Inspector Chong im linken Bildteil. Das Gesicht Yans ist dabei nur noch vage am rechten Bildrand zu sehen.	B
004.	00:55:18	00:55:28	MS FS	Die Beiden nebeneinander in der Bildmitte - Chong links, Yan rechts. Kamera fährt in linker Richtung langsam um die Zwei und rückwärts (Bildauschnitt wird größer). Die Einstellung endet als Halbtotale der Beiden.	B
005.	00:55:28	00:55:32	MCU	Die Körper der Zwei von der Schulter bis zum Bauch. Chong rechts, Yan links; Chong frontal, Yan profil. Yan hat ein Handy in der Hand, das gerade klingelt. Kamera fährt mit dem Handy hoch und die selbe Einstellungsgröße, mit ihren Köpfen. [Yan erfährt das die Gangster wissen wo sie sich befinden]	B
006.	00:55:32	00:55:36	MS	Im Inneren eines fahrenden Autos. In der Mitte des Bildes befindet sich der Rückspiegel an der Windschutzscheibe. In diesem ist der Gesprächspartner Yans zu sehen. [Ein Gangster, der ihm mitteilt, dass sie sich bei dem Hochhaus treffen um den Maulwurf zu stellen].	S
007.	00:55:36	00:55:42	MCU	Wie am Ende von Bild 5.	S
008.	00:55:42	00:55:45	LS	Zwei Autos die vor dem Gebäude parken.	S
009.	00:55:45	00:55:48	MCU	Ziviler Polizist im Auto. Er befindet sich im linken Bildteil und richtet seinen Blick nach rechts.	S
010.	00:55:48	00:55:51	FS	Aus den geparkten Autos steigen Leute aus. Kamera zoomt langsam hin.	B
011.	00:55:51	00:55:56	MCU	Derselbe Polizist wie in Bild 9, allerdings von der anderen Seite. Bildauschnitt ist größer. Am rechten Bildrand der Kopf seines Partners, er ist in der Mitte und sieht nach links. Er nimmt sein Handy aus der Jackentasche. Kamera zoomt langsam näher.	B
012.	00:55:56	00:55:57	MS	Büro von Lau: Er sitzt mit dem Rücken zum Publikum vor dem Fenster. Das Telefon klingelt, er dreht sich um sich um und nimmt den Hörer ab.	S
013.	00:55:57	00:56:02	MCU	Seitlich: Laus Kopf befindet sich in der Mitte des Bildes, nach links geneigt. Er legt auf und steht schnell aus seinem Stuhl auf.	S
014.	00:56:02	00:56:06	FS	Leicht seitlich: Lau rennt durch das Großraumbüro (er befindet sich in der Mitte des Bildes).	B
015.	00:56:06	00:56:07	LS	Autos fahren über eine Autobahnbrücke.	B
016.	00:56:07	056:10	LS	Autos fahren durchs Stadtzentrum.	B
017.	00:56:10	00:56:14	FS	Die Gangster gehen in das Hochhausgebäude (Blick vom Hauseingang nach außen)	S

018.	00:56:14	00:56:21	FS MCU	Im Inneren des Hauses: Die Männer kommen durch den Eingang rein und gehen zielstrebig zum Fahrstuhl - Kamera fährt mit - Einstellung endet vor der Lifttür.	B
019.	0:56:21	00:56:26	LS FS	Von oben: Chong und Yan laufen im rechten Bildteil übers Dach zu einer einer Tür, die ins Treppenhaus führt. Kamera zoomt dabei näher an sie ran.	B
020.	00:56:26	00:56:28	MCU	Seitlich, Schief von oben: Die Beiden laufen eine Treppe runter.	S
021.	00:56:28	00:56:32	MS	Die beiden kommen um eine Ecke (in der Mitte des Bilds) gelaufen und gehen gehen weiter zur nächsten Treppe runter. Kamera lässt die Beiden vorbei laufen und fährt ihnen nach.	S B
022.	00:56:32	00:56:36	MCU	Von unten nach oben: Die Beiden kommen die Treppe runtergelaufen, hören dass sich jemand im Treppenhaus befindet, bleiben kurz stehen und gehen dann wieder nach oben.	S
023.	00:56:36	00:56:39	MS	Eine Ecke (Bildmitte) im Treppenhaus: Die beiden kommen die Treppe hoch, Kamera fährt mit, die Beiden gehen dann zum linken Bildrand.	B
024.	00:56:39	00:56:48	MCU MS	Die Beiden kommen aus einer Tür raus (Bildmitte) und kommen von links nach rechts in einen Flur des Hauses, gehen weiter (Kamera mit) zu den Fahrstühlen.	B
025.	00:56:48	00:56:50	CU	Digitalanzeige des Fahrstuhls (seitlich): Der Fahrstuhl kommt hoch.	S
026.	00:56:50	00:56:56	MS	Von unten, seitlich: Die Gangster im Fahrstuhl, der hoch fährt.	S
027.	00:56:56	00:56:57	MS	Chong und Yan seitlich von hinten vor den Fahrstuhltüren. Chong ist im linken Bildteil, Yan im rechten.	S
028.	00:56:57	00:56:59	CU	Seitlich die Digitalanzeige des Fahrstuhls in der rechten Bildhälfte.	S
029.	00:56:59	00:57:01	MS	Vier Gangster (andere als vorhin!) frontal im Fahrstuhl (Weitwinkel?)	S
030.	00:57:01	00:57:05	MS	Wie Bild 27, Chong geht einen zügig Richtung rechts, Yan folgt ihm, an den Fahrstühlen vorbei zur Tür in den Treppenraum und durch diese durch.	B
031.	00:57:05	00:57:11	FS	Von unten eine Treppe zu der Chong und Yan von links kommen und sie hinunter gehen wollen. Sie hören dann Schritte, bleiben kurz stehen und gehen wieder zu rück.	S
032.	00:57:11	00:57:39	MS	Wie am Ende von Bild 30, dann in umgekehrter Reihenfolge: Sie gehen den Weg zurück, an den Fahrstühlen vorbei und bleiben bei der Tür stehen, aus der sie in Bild 24 aus dem Treppenhaus kamen. Dort trennen sie sich. Yan geht ins Treppenhaus, Chong zurück zu den Fahrstühlen.	B
033.	00:57:39	00:57:41	MCU	Von unten rauf: Yan geht die Treppe hoch (wir sehen ihn von hinten).	S
034.	00:57:41	00:57:44	MCU	Beine hinter einem Verbau auf dem Dach, die am rennen sind. Kamera fährt mit nach rechts.	B
035.	00:57:44	00:57:44	MCU	Ein kleines Fenster im Treppehaus, Yan läuft außen daran vorbei.	S
036.	00:57:44	00:57:46	MS	Steil von oben: Treppenhaus, Männer kommen hoch	S
037.	00:57:46	00:57:48	FS	Wischschwenk: Ein Verbau auf dem Dach. Richtung rechts.	B
038.	00:57:48	00:57:52	MS	Yan auf dem Dach, er kommt frontal (in der Bildmitte) nach vor und schaltet den Fensterputzerlift ein.	B

039.	00:57:52	00:57:53	FS	Yan steigt in den Fensterputzerlift.	S
040.	00:57:53	00:57:55	MCU	ACHSENSPRUNG! Von der anderen Seite und näher: Yan im Fensterputzerlift.	S
041.	00:57:55	00:57:56	CU	Wie Bild 25: Digitale Fahrstuhl Anzeige.	S
042.	00:57:56	00:57:58	MS	Wie Bild 29: Vier Männer/Gangster im Fahrstuhl.	S
043.	00:57:58	00:57:59	MS	Wie am Ende von Bild 32: Chong wartet vor dem Lift, er ist im rechten Bildteil, die Lifttür im linken.	S
044.	00:57:58	00:58:01	CU	Wie Bild 28: Digitale Fahrstuhl Anzeige.	S
045.	00:58:01	00:58:03	MS	Wie Bild 26: Die Gangster im Fahrstuhl.	S
046.	00:58:03	00:58:04	MS	Wie Bild 43 - Chong tut so als ob er telefoniert.	S
047.	00:58:04	00:58:06	ECU	Digitale Fahrstuhl Anzeige.	S
048.	00:58:06	00:58:08	CU	Eine Art Ampel, welche anzeigt das der Lift da ist.	S
049.	00:58:08	00:58:15	MCU	Fahrstuhltür geht auf, die Gangster kommen heraus, Chong kommt ins Bild und geht zwischen ihnen durch in den Fahrstuhl. Kamera geht mit Chong mit, dieser dreht sich im Fahrstuhl um und drückt einen Knopf.	B
			MS		S
050.	00:58:15	00:58:21	MS	Aus dem Fahrstuhl heraus: am rechten Bildrand die Schulter und der Kopf von Chong. In der Bildmitte der letzte Gangster der an der Tür vorbei nach rechts geht. Die Fahrstuhltür geht zu, bevor sie ganz geschlossen ist kommt eine Hand zum vorschein, die das Schliesen verhindert. Tür geht (in Zeitlupe) wieder auf.	S
051.	00:58:21	00:58:22	MS	Sicht von außen: (in Zeitlupe) Chong in der Mitte des Bilds, der Arm des Mannes, welcher die Tür aufhält, ist im linken Bildteil zu sehen.	S
052.	00:58:22	00:58:24	MS	Der Mann (und ein weiterer im Hintergrund) im linken Bildteil. [Inspector Chong?]	S
053.	00:58:24	00:58:25	MS	Gegenschuss: In der Mitte des Bilds Chong, am rechten Bildrand seitlich der Hinterkopf des Mannes.	S
054.	00:58:25	00:58:25	MS	Gegenschuss: Wie Bild 52, der Mann stürzt mit erhobener Faust in den Lift rein.	S
055.	00:58:25	00:58:39	FS	Reißschwenk. Kamera fährt nach rechts, Yan kommt vor gerannt und läuft dann	B
			MS	Richtung links zu einem Taxi, in das er einsteigt und das wegfährt.	
056.	00:58:39	00:58:45	MCU	Yan im Taxi, sein Kopf in der Bildmitte, Blick Richtung rechts.	S
057.	00:58:45	00:58:49	FS	Der Haupteingang des Gebäudes (Kamera kommt leicht von oben), dass Taxi parkt davor.	B
058.	00:58:49	00:58:54	FS	30° Regell! Taxi parkt vor dem Gebäude - näher. Yan steigt aus.	S
059.	00:58:54	00:58:57	MS	Yan in der Mitte des Bilds, im Hintergrund das Taxi, aus dem er eben ausgestiegen ist. Er geht nach vor (Richtung Eingang), Kamera mit ihm, Bildausschnitt wird grösser, da fällt Inspektor Chong auf das Taxidach.	B
					S
060.	00:58:57	00:58:58	MCU	Yan (mittlerer, linker Bildteil) von der Seite, er dreht sich um nachzusehen was passiert ist.	S
061.	00:58:58	00:59:00	MS	Heckscheibe eines Autos, ein Mann sieht heraus. Kamera zoomt leicht hin.	B
062.	00:59:00	00:59:01	FS	Leicht Schräge von unten: Das Taxi, Chong tot auf dem Dach.	S
063.	00:59:01	00:59:04	MCU	Chong mit von sich gestreckten Armen auf dem Rücken liegend, auf dem Dach.	S
064.	00:59:04	00:59:09	MCU	Überblendung: Yan (mitte rechts) kommt nach vor (in Zeitlupe).	S

065.	00:59:09	00:59:13	MS	Wie Bild 61, Männer steigen aus dem Wagen aus (ziviler Polizist aus Bild 9) steigt aus dem Wagen aus und schaut (in Zeitlupe)	B
066.	00:59:13	00:59:16	MCU	Zwei Männer steigen aus einem Auto aus (in Zeitlupe)	B
067.	00:59:16	00:59:19	MCU	Wie Bild 63, etwas mehr aus linker Perspektive (leichte Bewegung in Zeitlupe).	S
068.	00:59:19	00:59:26	MCU	Überblendung: Wie Bild 64 (in Zeitlupe).	B
069.	00:59:26	00:59:26	MCU	S/W - Flashback: Chong bei Yans Bewerbungsgespräch	S
070.	00:59:26	00:59:29	MCU	S/W - Flashback - Zeitlupe: Yan der zuhört	S
071.	00:59:29	00:59:33	MS	S/W - Flashback - Zeitlupe: Chong u. Yan im rechten Bildteil von der Seite.	S
072.	00:59:33	00:59:40	MS	S/W - Flashback - Zeitlupe: Chong im linken Bildteil, Yan rechts, leichte Obersicht	S
073.	00:59:40	00:59:44	MCU	Überblendung: Wie Bild 63, etwas näher (in Zeitlupe).	B
074.	00:59:44	00:59:48	MS	Von der Seite: im linken Bildteil der Oberkörper Chongs auf dem Auto, rechts kommt Yan ins Bild.	S
075.	00:59:48	00:59:57	MCU	An der linken, unteren Bildecke ist ein Teil von Chongs Kopf zu sehen, von Mitte nach rechts Yan, der näher kommt.	B
076.	00:59:57	00:59:57	FS	Von der Seite: Auto im linken Bildteil, Yan im rechten; er wird von einem anderen weggezogen.	S
077.	00:59:57	01:00:01	MS	Achsensprung: Am linken Bildrand Yan (von hinten), rechts das Auto. Kamera schwenkt nach links (Zeitlupe). Dann schwenkt die Kamera wieder nach rechts, an dem Auto vorbei zu dem zivilen Polizisten, der schießt.	B
078.	01:00:01	01:00:02	MS	Gegenschuss: Gangster die zurückschießen.	S
079.	01:00:02	01:00:04	MS	Zeitlupenschwenk, zeigt Polizisten und das Auto mit Chong.	B
080.	01:00:04	01:00:06	MCU	Yan wird in ein Auto geschuppt.	B
081.	01:00:06	01:00:07	FS	Schießerei (Zeitlupe)	B
082.	01:00:07	01:00:11	MCU	Zeitlupe: Ein getroffener Mann stürzt.	B
083.	01:00:11	01:00:12	MCU	Zeitlupe: Mann hinter Autotür schießt frontal.	B
084.	01:00:12	01:00:16	MCU	Zeitlupe: Zwei Gangster schießen Richtung links, einer wird getroffen und stürzt, Kamera fährt mit runter.	B
085.	01:00:16	01:00:18	MS	Zeitlupe: Aus Obersicht - Yan sitzt am Steuer eines Autos (von außen).	B
086.	01:00:18	01:00:19	FS	Zeitlupe: Chong (ganzer Körper zu sehen) auf dem Autodach.	B
087.	01:00:19	01:00:23	MCU	Yan im Auto (von außen) fährt im Rückwertsgang los.	S
088.	01:00:23	01:00:24	MCU	Der zivile Polizist, hinter einer Autotür am schießen.	B
089.	01:00:24	01:00:28	FS	Das Auto mit Yann fährt davon.	B
090.	01:00:28	01:00:32	MCU	Ziviler Polizist telefoniert mit Lau und sagt ihm das Chong tot ist.	B
091.	01:00:32	01:00:36	MS	Tote Männer auf dem Bürgersteig.	B
092.	01:00:36	01:00:38	MS	Ziviler Polizist mit der Waffe im Anschlag.	B
093.	01:00:38	01:00:41	MS	Andere zivile Polizisten mit Waffe im Anschlag.	B
094.	01:00:41	01:00:43	FS	Im Vordergrund der tote Chong, der zivile Polizist kommt auf ihn zu.	B
095.	01:00:43	01:00:53	MS	Der zivile Polizist in der Mitte des Bildes, an der rechten Bildecke ein Teil von	B

"INFERNAL AFFAIRS"**Identitätszene 1:16:27 - 1:20:37 (64 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	01:16:27	01:16:34	FS MLS MS	Lau kommt die Treppe im Kommissariat hoch. Als er oben angekommen ist, geht er an seinen Kollegen vorbei, die ihn alle ansehen. Sein Gesichtsausdruck lässt eine gewisse Unsicherheit vermuten.	B
002.	01:16:34	01:16:39	FS	Kamera schwenkt durchs Großraumbüro und zeigt die Kollegen, wie sie ihn beobachten.	B
003.	01:16:39	01:16:42	MS	Lau geht weiter den Gang entlang, alles sehr gemächlich, immer noch mit unsich-	B
				erem Ausdruck.	
004.	01:16:42	01:16:45	MLS	Aus der Sicht Laus: Kollegen (in Uniform) die ihn ansehen vor ihm, ein Kollege in zivil positioniert sich vor ihm und beginnt zu klatschen. Die Anderen folgen dessen Beispiel.	B
005.	01:16:45	01:16:53	MS	Lau bleibt neben dem Kollegen in zivil stehen und lächelt ihn an. Alle rund herum applaudieren ihm.	S
006.	01:16:53	01:16:55	MS	Der Kollege in zivil gibt Lau einen Kaffee.	S
007.	01:16:55	01:16:58	MS	Wie Bild 5: Lau lächelt und geht den Gang weiter, während rund um ihn alle applaudieren. Sein Lächeln endet mit einem Blick seitlich.	B
008.	01:16:58	01:17:00	CU	Aus Laus Perspektive, durch das Bürofenster durch (Jalousinen sind zu erkennen) sitzt Yan - seitlich zu sehen, der Hinterkopf, im rechten Bildteil); Kamera bewegt sich immer mit den Schritten Laus mit.	B
009.	01:17:00	01:17:03	MS	Wie Bild 5: Lau läuft langsam weiter und sieht durchs Fenster (welches wir nicht sehen können - er sieht in den linken Bildteil); die applaudierende Menge hinter ihm löst sich auf.	B
010.	01:17:03	01:17:07	FS	Kamera auf der Decke des Büros: Links von der Mitte sitzt Yan und wartet. Im rechten Bildteil ist Lau zu sehen, allerdings noch hinter der Galsfront. Lau geht weiter (Kamera fährt mit) zur Tür.	B
011.	01:17:07	01:17:20	MS	Lau kommt durch die Tür in das Büro rein. Er bleibt stehen und nach einem Moment lächelt er in Richtung Yan. Die Kamera fährt (dem Lächeln nach) nach links unten und bleibt bei Yan im Sessel stehen (er befindet sich im linken Bild teil).	B
012.	01:17:20	01:17:30	FS	Wie Bild 10: Perspektive von oben, Lau steht kurz bei seinem Bürotisch und setzt sich dann.	B
013.	01:17:30	01:17:31	MCU	In Bewegung: Kamera zeigt Laus Gesicht, der sich gerade hinsetzt.	B
014.	01:17:31	01:17:37	MCU	Profilaufnahme von Yan: Er befindet sich im rechten Bildteil, sein Blick geht in den linken Bildteil, der leer ist.	S
015.	01:17:37	01:17:40	MCU	Frontal: Lau befindet sich ebenfalls im rechten Bildteil, sein Blick bzw. seine Reaktionen sind auch nach rechts ausgerichtet.	S
016.	01:17:40	01:17:42	MS	Yan in der Mitte des Bildes, sein Blick bzw. seine Reaktionen sind nach links ausgerichtet.	S
017.	01:17:40	01:17:45	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 15.	S
018.	01:17:45	01:17:50	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 14.	S
019.	01:17:50	01:17:54	FS	Beide im Büro sitzend: Lau am linken Bildrand, Yan am rechten Bildrand.	S

020.	01:17:54	01:17:59	MCU	Lau am Zuhören ("Nur den Maulwurf habe ich nicht gefunden. Wenn ich ihn finde, leg' ich ihn um."). Sein Kopf befindet sich im linken Bildteil und er sieht gerade aus. Beim letzten Satz richtet Lau seinen Blick nach rechts - in Richtung Yan.	S
021.	01:17:59	01:18:01	MCU	Wie Bild 14.	S
022.	01:18:01	01:18:04	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 15.	S
023.	01:18:04	01:18:06	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 14. (Lau: Grübel nicht soviel. Ich geb' dir deine Identität zurück").	S
024.	01:18:06	01:18:09	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 15.	S
025.	01:18:09	01:18:11	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 14. Um zu antworten bewegt Yan seinen Oberkörper	S
				nach vor.	
026.	01:18:11	01:18:13	MS	Wie Bild 16, nur das Yan nicht mehr im Stuhl zurückgelehnt sitzt, sondern nach	S
				vor gebeugt, mit den Armen auf dem Tisch gestützt. (Yan nennt Lau das Passwort).	
027.	01:18:13	01:18:16	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 15. (geht mit dem Oberkörper nach vor).	S
028.	01:28:16	01:18:17	MCU	Wie Bild 26, Lau ist nun minimal am linken Bildrand zu sehen.	S
029.	01:18:17	01:18:19	MCU	Profilaufnahme von Lau: Er ist im linken Bildteil, weiter hinten im rechten Bildteil ein PC-Bildschirm.	S
030.	01:18:19	01:18:23	FS	Wie Bild 19, nun sind beide näher am Tisch. Lau steht auf und geht rings um dem Tisch (und verläßt das Büro).	S
031.	01:18:23	01:18:26	MS	Profilaufnahme von Yan - er stützt sich vom Tisch ab und lehnt sich im Stuhl wieder zurück. Er befindet sich im rechten Bildteil, Blick nach links. Kamer fährt mit zurück.	B
032.	01:18:26	01:18:27	ECU	Anwendungsfenster auf dem PC-Bildschirm. Bild beginnt oberhalb davon, Kamera	B
				schwenkt leicht nach unten	S
033.	01:18:27	01:18:29	MS	Der ganze PC-Bildschirm leuchtet von der Seite. An der Tastatur sind Laus Finger am tippen zu sehen.	S
034.	01:18:29	01:18:31	ECU	Wie Bild 32.	S
035.	01:18:31	01:18:57	FS	Lau von hinten am Bildschirm, rechts von der Mitte. Er sitzt hinter der Glasfront.	S
				Auf dem Bürogang geht ein uniformierter Polizist durchs Bild. Kamera schwenkt	B
			MCU	nach links und bleibt bei Yan stehen, der nun in jenem Sessel hinter dem Tisch sitzt, indem vorher Lau saß. Er durchwühlt die Papiere auf dem Tisch. Er sieht ob ihn jemand beobachten und wühlt dann weiter. Kurze Pause, dann greift er zu einem bestimmten Kuvert. Kamera folgt seinen Bewegungen.	
036.	01:18:57	01:19:00	ECU	Unter anderen Papieren zieht Yan jenes Kuvert hervor mit seiner Schrift drauf.	S
				Es ist das Kuvert, das vom Gangsterboss dem Maulwurf gegeben wurde.	B
037.	01:19:00	01:19:01	ECU	S/W: Flashback - Yan schreibt den Satz auf das Kuvert.	S
038.	01:19:01	01:19:06	MS	S/W: Flashback - Yan in der Mitte, die zwei anderen Gangster an der Bar, als sie die SV-Daten aufschreiben - Yan schreibt den Satz aufs Kuvert.	S
039.	01:19:06	01:19:07	ECU	S/W: Flashback - Wie Bild 37.	S
040.	01:19:07	01:19:08	ECU	Überblendung von S/W in Farbe (ins Büro zurück). Leichtes zoomen.	B

041.	01:19:08	01:19:14	MCU	Wie am Ende von Bild 35 (wir sehen Yan immer im Profil), er steht auf (Kamera mit) - er befindet sich im linken Bildteil und sieht nach rechts.	B
042.	01:19:14	01:19:17	MLS	Aus Yans Perspektive: Lau von hinten im anderen Büro (er ist in der Mitte des Bilds)	S
043.	01:19:17	01:19:21	MS	Hinter der Glasfassade: Yan sieht zum Lau rüber, Kamera bewegt sich nach links bis Yan in der Mitte des Bilds ist.	B
044.	01:19:21	01:19:27	MS	Lau hinter der Glasfassade im anderen Büro, von hinten, Kamera fährt nach unten Lau hat einen Papierbogen in der Hand, den er gegen sein Bein schlägt (wie bei der Kinosezene!)	B
045.	01:19:27	01:19:27	MS	S/W: Flashback - Lau von hinten, geht den Gang entlang (Kinoszene!)	B
046.	01:19:27	01:19:27	ECU	Yans Augen	S
047.	01:19:27	01:19:27	MS	S/W: Flashback - Lau von hinten, geht den Gang entlang (Kinoszene!)	B
048.	01:19:27	01:19:28	FS	S/W: Flashback - Lau von hinten, geht den Gang entlang (Kinoszene!)	B
049.	01:19:28	01:19:30	ECU	Wie Bild 46.	S
050.	01:19:30	01:19:48	FS	Sicht aus Laus Büro: Lau verläßt das andere Büro (zu sehen durch Glasfassaden)	S
			MS	bleibt bei dessen Tür stehen und sieht das Yan weg ist; er kommt her, bleibt aber hinter der Glasfassade (kommt nicht ins Büro rein) und sieht in Richtung der der Papiere an seinem Tisch (Blick nach unten)	B
051.	01:19:48	01:19:52	CU	Aus Laus Perspektive: Das Kuvert mit Yans Schrift im rechten Bildteil, links ein Teil der Tastatur. Die Kamera zoomt zum Kuvert.	B
052.	01:19:52	01:20:02	CU	Laus Kopf in der Bildmitte, nachdenklicher Blick. Er ist hinter dem Glas und der Jalousinen. Er dreht sich um und es ist nur sein Hinterkopf zu sehen.	S
053.	01:20:02	01:20:06	MS	Bruch der 30° Regel! Wie Bild 52, nur weiter weg. Er steht zuerst nur da, geht dann in das andere Büro zurück. Kamera geht mit.	S B
054.	01:20:06	01:20:11	ECU	Auschnitt eines PC-Bildschirms (leicht seitlich), Kamera fährt nach rechts und es ist zu erkennen, dass es der Akt von Yan (Foto) ist.	S B
055.	01:20:11	01:20:15	MCU	Lau am Bildschirm: Er ist im rechten Bildteil.	S
056.	01:20:15	01:20:20	ECU	Das Foto von Yan am Bildschirm. Kamera fährt mit dem Cursor-Pfeil nach unten und bleibt bei dem Feld 'Delete' stehen; nach kurzer Pause wird es aktiviert.	B
057.	01:20:20	01:20:23	ECU	Laus Augen, sie sehen erst nach unten, dann geradeaus.	S
058.	01:20:23	01:20:27	ECU	Bildschirm: Die Kamera geht mit dem Cursor-Pfeil vom 'Delete'-Button zum Bestätigungs-Button hoch.	B
059.	01:20:27	01:20:29	ECU	Wie Bild 57, Blick gerade aus.	S
060.	01:20:29	01:20:31	ECU	Laus Hand auf der PC-Maus, Finger setzt zum klicken an.	S
061.	01:20:31	01:20:31	ECU	Wie Bild 57, Blick nach unten zur Maus.	S
062.	01:20:31	01:20:33	ECU	Erst wie Bild 60, der Klick passiert, Kamera schwenkt in Richtung links zum PC-Bildschirm.	B
063.	01:20:33	01:20:34	ECU	Der Bildschirm frontal von vorne: Die Akte löst sich auf.	S
064.	01:20:34	01:20:37	ECU	Auf dem Bildschirm: "Empty Protected File"	S

"INFERNAL AFFAIRS" Klimaxszene 1:26:03 - 1:31:53 (118 Schnitte)

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	01:26:00	01:26:07	FS	Kamera fährt von oben herunter, dem Hochhaus entlang und bleibt bei Sicht auf den Eingang stehen. Ein Auto parkt vor dem Eingang.	B
002.	01:26:07	01:26:26	MS	Lau steigt aus dem Auto aus. Einstellung zeigt einen Ausschnitt der linken Autoseite. Er geht an der Vorderfront des Wagens vorbei und betritt das Gebäude.	S
			FS	Dabei folgt ihm die Kamera von hinten. Wenn er das Gebäude betritt bleibt die Kamera stehen. Es kommt eine andere Person ins Bild, welche Lau beobachtet, jedoch nur von hinten zu sehen ist.	B S
003.	01:26:26	01:26:29	CU	Mauerkante auf dem Dach scharf zu sehen. Im Hintergrund Lau unscharf, der von links nach rechts geht.	S
004.	01:26:29	01:26:33	FS	In einer Glasfront ist Lau zu sehen, der nun spiegelverkehrt von rechts nach links geht. Kamera fährt mit ihm, sodaß er immer in der rechten Bildmitte bleibt.	B
005.	01:26:33	01:26:36	FS	Frontal: Lau kommt auf die Kamera zu, zunächst unscharf, das Bild wird aber dann scharf. Kamera geht mit.	
006.	01:26:36	01:26:39	ELS	Leicht schräg: Lau läuft auf dem Dach von links nach rechts. Im Hintergrund die Skyline von Hong Kong und das Meer. Kamera fährt mit nach rechts, sodass Lau immer bei der linken Bildmitte ist.	B
007.	01:26:39	01:26:41	MS	Von rechts, Untersicht: Lau in der rechten Bildhälfte, sein Blick geht nach links. In der linken Bildhälfte ist der jenes Gebäude mit Glasfassade zu sehen, in dem sich Lau vorher spiegelte. Er geht weiter Richtung links, Kamera folgt ihm.	B
008.	01:26:41	01:26:42	MCU	30° Regel gebrochen: Laus Kopf wie in der vorigen Einstellung, nur näher. Die Glasfassade bildet den gesamten Hintergrund. Er geht weiter, Kamera mit ihm und sieht zur Glasfassade, in der er glaubt Yan sieht und seinen Kopf nun dreht, damit er ihn wirklich sehen kann.	B
009.	01:26:42	01:26:43	MS	30° Regel gebrochen: Selber Bildausschnitt wie Bild 7, nur ist die rechte Bildhälfte nun frei und er befindet sich schon vor der Glasfassade.	S
010.	01:26:43	01:26:47	MCU	Achsensprung: Lau seitlich von hinten. Sein Gesicht ist in der rechten Bildhälfte. Er dreht sich um und wir können sein Gesicht von vorne sehen. Kamera geht langsam zurück und vergrößert den Bildausschnitt etwas.	S B
011.	01:26:47	01:26:50	LS	Aus Laus Perspektive: Die Glasfassade, Kamera schwenkt nach rechts und bleibt bei einer Nahaufnahme von Lau (von vorne) stehen.	B
012.	01:26:50	01:26:53	CU	Am linken Bildrand ist ein Teil von Laus Rücken (Profilansicht) zu sehen. Der Lauf einer Pistole kommt von rechts und bedroht Lau.	S
013.	01:26:53	01:27:01	MCU	Lau seitlich von vorne. Sein Kopf befindet sich ab der Bildmitte rechts. An seinem Blick ist zu erkennen, dass er die Pistole in seinem Rücken bemerkt hat. Hinter ihm kommt nun Yan zum Vorschein, der zuvor von Laus Körper verdeckt war. Yan tastet Lau nach Waffen ab.	S

014.	01:27:01	01:27:04	CU	Handschiellen in Laus Gürtel werden von Yan heraus genommen.	S
015.	01:27:04	01:27:08	CU	Yans Hand nimmt die Pistole aus dem Halfter an Laus Gürtel.	S
016.	01:27:08	01:27:10	MS	Selber Bildausschnitt wie Bild 13, diesmal nicht seitlich sonder frontal. Vordergrund, Mitte: Lau, rechts hinter ihm Yan, der die Patronen aus der Pistole entfernt.	S
017.	01:27:10	01:27:13	CU	Laus Kopf von der Seite, allerdings von vorne zu sehen, da er ihn zur Seite dreht. Er sieht hinunter, den zu Boden gefallenen Patronen nach.	S
018.	01:27:13	01:27:17	MCU	Wie Bild 16, nur näher. Kamera fährt noch näher hin und Laus Kopf ist nur noch teilweise am rechten Bildrand zu sehen.	B
019.	01:27:17	01:27:21	CU	Lau, Profilaufnahme. Sein Kopf befindet sich in der rechten Bildhälfte, sein Blick geht nach links.	S
020.	01:27:21	01:27:25	CU MS	Achsensprung: Yan schließt die Handschiellen an Laus Händen. Es sind nur ihre Hände zu sehen. Kamera fährt hoch bis zu Yans Kopf.	S B
021.	01:27:25	01:27:28	CU	Achsensprung: Wie Bild 19, etwas näher, wodurch Laus Kopf nun am rechten Bildrand ist. Kamera bewegt sich und am Ende ist Laus Kopf in der Bildmitte.	B
022.	01:27:28	01:27:41	CU MCU	Yans Kopf am rechten Bildrand, sieht nach links. Am linken Bildrand ein wenig von Laus Kopf (Ohr) und von seinem Kragen zu sehen. Kamera fährt nach links und Laus Kopf ist ganz zu sehen. Er dreht sich um und sieht zu Yan. Kamera fährt leicht zurück.	B
023.	01:27:41	01:27:45	CU	Seitlich, Over Shoulder: Lau in der linken Bildhälfte, Yans Wangenknochen am rechten Bildrand.	S
024.	01:27:45	01:27:51	MCU	Wie am Ende von Bild 22.	S
025.	01:27:51	01:27:55	CU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
026.	01:27:55	01:28:00	CU	Yan (von der Stirn bis zur Unterlippe) am rechten Bildrand. Er sieht nach links.	S
027.	01:28:00	01:28:14	MCU	Wie Bild 24. Kamera fährt langsam zurück.	B
028.	01:28:14	01:28:16	ELS	Die Beiden in der Bildmitte auf dem Dach, im Hintergrund die Skyline von Hong Kong und die Berge dahinter.	S
029.	01:28:16	01:28:18	ELS	Näherer Bildausschnitt: Beide in der linken Bildhälfte, Skyline nur noch zum Teil zu sehen.	S
030.	01:28:18	01:28:18	MLS	Achsensprung: Yan hebt die Pistole und bedroht Lau damit - Yan links, Lau rechts.	S
031.	01:28:18	01:28:19	CU	Achsensprung: Laus Kopf im Profil am linken Bildrand (er sieht nach rechts), in der Mitte Yans Hand mit der Pistole, die auf Laus Stirn gerichtet ist.	S
032.	01:28:19	01:28:21	ECU	Seitlich: Laus Augen, dazwischen der Lauf der Pistole. Kamera bewegt sich leicht näher.	B
033.	01:28:21	01:28:30	FS LS	Die Beiden in der Mitte des Bilds (Hüfte aufwärts) aus leichter Obersicht. Im Hintergrund die Skyline und die Berge. Kamera fährt zurück bis die Beiden ganz zu sehen sind.	B
034.	01:28:30	01:28:31	FS MS	Der zivile Polizist, der Mann im grauen Anzug, der in Bild 2 von hinten zu sehen war, kommt mit der Pistole im Anschlag auf die Beiden zu.	B
035.	01:28:31	01:28:32	MS	Yan, in der linken Bildhälfte, zieht den von ihm bedrohten Lau (rechts) zum Schutz vor sich.	B
036.	01:28:32	01:28:33	LS	Achsensprung: Kamer ist nun hinter Lau und Yan - im Bildhintergrund der zivile Polizist, der sie bedroht und von Yan verlangt, dass er die Waffe fallen läßt.	B

037.	01:28:33	01:28:34	MS	Wie am Ende von Bild 34.	S
038.	01:28:34	01:28:36	MS	Frontal, aus der Perspektive des zivilen Polizisten: Lau vorne, Yan hinter ihm (nur sein Kopf zusehen) im rechten Bildteil.	S
039.	01:28:36	01:28:37	CU	Lau im Profil am linken Bildrand - sein Blick ist nach rechts.	S
040.	01:28:37	01:28:39	CU	Seitlich: Am rechten Bildrand die Hälfte von Laus Kopf, dahinter (in der Mitte des Bilds) Yans Kopf.	S
041.	01:28:39	01:28:41	MCU	Leichte Untersicht: der zivile Polizist mit erhobener Waffe.	S
042.	01:28:41	01:28:42	ELS	Wie Bild 28: Der zivile Polizist ist links, Yan und Lau rechts.	S
043.	01:28:42	01:28:43	MS	Achsensprung: Yan und Lau im Profil: Yan am linken Bildrand, bedroht Lau in der Bildmitte.	S
044.	01:28:43	01:28:44	CU	Der zivile Polizist im Profil, in der rechten Bildhälfte. Sein Blick geht nach links.	S
045.	01:28:44	01:28:46	CU	Yan am linken Bildrand, seitlich von vorne. Sein Blick geht nach rechts.	S
046.	01:28:46	01:28:48	CU	Lau im Profil, wird nach vor gestoßen, Pistole kommt von links nach rechts, gefolgt von Yan.	B
047.	01:28:48	01:28:50	CU	Wie Bild 44.	S
048.	01:28:50	01:28:52	FS	Aus Obersicht: Yan und Lau von hinten, gehen auf den zivilen Polizisten zu.	S
049.	01:28:52	01:28:54	ELS	Wie Bild 42.	S
050.	01:28:54	01:28:57	LS	Wolkenhimmel.	S
051.	01:28:57	01:28:59	FS	Aus Obersicht: Uniformierte Polizisten kommen zum Haupteingang ins Gebäude rein.	S
052.	01:28:59	01:29:01	FS	Frontal: Die Polizisten, welche das Gebäude betreten.	S
053.	01:29:01	01:29:12	FS MLS	Vor dem Fahrstuhl: Yan u. Lau an der Türe (von der Bildmitte links), der zivile Polizist von hinten im rechten Bildteil.	B S
054.	01:29:12	01:29:16	MCU	Im linken Bildteil Lau, hinter ihm ist Yan erkennbar, Kamera bewegt sich leicht.	B
055.	01:29:16	01:29:16	MCU	Der zivile Polizist im rechten Bildteil, mit erhobener Waffe.	S
056.	01:29:16	01:29:18	MCU	Wie Bild 54.	S
057.	01:29:18	01:29:21	MCU	Seitlich aus Untersicht: Im rechten Bildteil Lau (Blick nach rechts), in der Mitte die Pistole, im linken Bildteil Yan.	S
058.	01:29:21	01:29:23	MCU	Seitlich aus Untersicht: Der zivile Polizist - Sein Kopf in der rechten Bildhälfte.	S
059.	01:29:23	01:29:25	MS	Untersicht: In der Bildmitte der bedrohte Lau, hinter ihm Yan. Liftür öffnet sich.	S
060.	01:29:25	01:29:26	MCU	Frontal aus der Perspektive des zivilen Polizisten: Lau unscharf im Vordergrund (Bildmitte), Yan hinter ihm (scharf).	S
061.	01:29:26	01:29:27	MS	Aus dem Fahrstuhl heraus: Tür öffnet sich, Yan und Lau von hinten, betreten den Fahrstuhl.	S
062.	01:29:27	01:29:30	-	Schwarz - ein Schuß ist zu hören.	
063.	01:29:30	01:29:33	MCU	Zeitlupe: Lau in der rechten Bildmitte dreht sich um und sieht nach unten. Bild zuerts farbig, dann S/W. Abblende.	S
064.	01:29:33	01:29:36	CU	Der zivile Polizist (in der rechten Bildhälfte). Bild zuerst farbig, dann S/W. Abblende.	S
065.	01:29:36	01:29:39	MS	Zeitlupe: Wie Einstellung in Bild 61 - ein Schuß ist zu hören und aus Yans Hinterkopf tritt eine Kugel aus.	S
066.	01:29:39	01:29:43	CU	Zeitlupe: Yan in der Bildmitte, wird in den Kopf (Stirn) geschossen. Als er nach hinten fällt wechselt Farbe in S/W und friert ein.	S
067.	01:29:43	01:29:47	MS	Zeitlupe: Der umgedrehte Lau links von der Mitte, der zivile Polizist im Hintergrund, rechts von der Mitte.	S

068.	01:29:47	01:29:50	MS	Yan liegt halb im Fahrstuhl - die Türe kann sich nicht schließen, da seine Füße im Weg sind.	S
069.	01:29:50	01:29:52	MS	Flashback - S/W - Zeitlupe: Die Polizeirekruten am Anstoßen.	S
070.	01:29:52	01:29:54	MCU	Lau, in der Mitte des Bilds, sieht hinunter.	S
071.	01:29:54	01:29:56	MCU	Yan liegt in seiner Blutlache. Sein Gesicht wird immer wieder von der Türe verdeckt, die versucht sich zu schließen.	S
072.	01:29:56	01:29:58	MCU	Flashback - S/W: Der Gangsterboss beim Trinkspruch.	S
073.	01:29:58	01:30:01	MCU	Wie Bild 70.	S
074.	01:30:01	01:30:03	CU	Der zivile Polizist in der rechten Bildhälfte, sein Blick nach unten.	S
075.	01:30:03	01:30:05	MS	Yan liegt halb im Fahrstuhl, halb im Flur - die Türe versucht sich zu schließen.	S
076.	01:30:05	01:30:09	MS	Lau im linken Bildteil sieht zu dem von hinten (von rechts) kommenden zivilen Polizisten.	S
077.	01:30:09	01:30:10	MCU	Lau in der linken Bildhälfte (Blick nach links), ziviler Polizist am rechten Bildrand. Er öffnet die Handschellen.	S
078.	01:30:10	01:30:13	ECU	Achsensprung: Öffnen der Handschellen.	S
079.	01:30:13	01:30:14	MCU	Achsensprung zurück: Wie Bild 77.	S
080.	01:30:14	01:30:16	MS	Wie Bild 76.	S
081.	01:30:16	01:30:17	MCU	Seitlich von hinten: Der zivile Polizist betritt den Fahrstuhl.	S
082.	01:30:17	01:30:19	MCU	Lau im Profil in der Bildmitte, dreht den Kopf frontal, sieht nach unten.	S
083.	01:30:19	01:30:20	MCU	Wie Bild 71 - Yan in seiner Blutlache.	S
084.	01:30:20	01:30:22	MCU	Wie Bild 82.	S
085.	01:30:22	01:30:25	MCU	Zunächst wie Bild 71, dann die Hände des zivilen Polizisten der die Pistole neben Yan wegnimmt.	B
086.	01:30:25	01:30:27	MCU	Wie Bild 82.	S
087.	01:30:27	01:30:28	MCU	30° Regel gebrochen: Etwas größerer Bildausschnitt wie in Bild 82, der zivile Polizist von rechts hinzu.	S
088.	01:30:28	01:30:29	ECU	Achsensprung: Zivile Polizist gibt Lau seine Waffe zurück.	S
089.	01:30:29	01:30:31	MCU	Im linken Bildteil der Zivile von hinten (wird immer wieder von der Fahrstuhl-türe verdeckt), im rechten Bildteil Lau.	S
090.	01:30:31	01:30:36	ECU	Wie Bild 88 - Lau nimmt die Waffe entgegen.	B
091.	01:30:36	01:30:39	MCU	Etwas größerer Bildausschnitt wie Bild 89.	S
092.	01:30:39	01:30:40	MS	Lau wie er da liegt.	S
093.	01:30:40	01:30:41	MCU	Lau und der Zivile betreten den Lift (frontal von vorne).	S
094.	01:30:41	01:30:44	MCU	Von hinten: Die Beiden betreten den Fahrstuhl.	S
095.	01:30:45	01:30:47	MS	Der Zivile nimmt Yans Beine und schiebt diese in den Fahrstuhl.	S
096.	01:30:47	01:30:49	MS	Lau im Fahrstuhl, im rechten Bildteil, der Zivile von hinten im linken Bildteil. Kamera kommt näher, Fahrstuhl-tür schließt sich.	B
097.	01:30:49	01:30:53	FS	Fahrstuhlschacht von oben. Schüsse sind zu hören.	S
098.	01:30:53	01:30:54	MS	Fahrstuhlschacht von der Seite. Schüsse sind zu hören.	S
099.	01:30:54	01:30:54	MLS	Die uniformierten Polizisten im Foyer bringen sich aufgrund der Schüsse in Kampfposition.	B
100.	01:30:54	01:30:56	MS	Siehe Bild 99.	B
101.	01:30:56	01:30:57	CU	Digitale Fahrstuhl-anzeige.	S
102.	01:30:57	01:31:03	FS	Wie Bild 97 - Fahrstuhlschacht.	S
103.	01:31:03	01:31:05	MS	Siehe Bild 99.	S
104.	01:31:05	01:31:06	MS	Nach Reißschwenk siehe Bild 99.	S
105.	01:31:06	01:31:09	CU	Siehe Bild 101.	S

106.	01:31:09	01:31:11	FS	In der Mitte des Bildes frontal von vorne die sich öffnende Fahrstuhlüre.	S
107.	01:31:11	01:31:13	MS	Zeitlupe - Leichte Untersicht: Fahrstuhlüre öffnet sich, aus dem dunkeln Hintergrund kommt eine Hand hervor mit einem Ausweis.	S
108.	01:31:13	01:31:16	ECU	Zeitlupe - Überblendung: der Ausweis.	S
109.	01:31:16	01:31:20	MS FS	Ubersicht: Lau von hinten kommt mit dem Ausweis in der Hand aus dem Fahrstuhl raus.	B
110.	01:31:20	01:31:24	MCU	Frontal von vorne: Lau.	S
111.	01:31:24	01:31:27	FS	Wie am Ende von Bild 109.	B
112.	01:31:27	01:31:28	MCU	Wie Bild 110.	S
113.	01:31:28	01:31:31	FS	Obersicht von rechts: Lau mit erhobenen Händen, die ihn bedrohenden Uniformierten vor ihm.	S
114.	01:31:31	01:31:33	ECU	Lau steckt seinen Ausweis an die Sakko-Brusttasche.	S
115.	01:31:33	01:31:37	MCU	Lau von hinten, er dreht sich um und sieht nach unten.	S
116.	01:31:37	01:31:43	MS	Kamera fährt entlang der Leiche des Zivilen Polizisten im Fahrstuhl.	B
117.	01:31:43	01:31:47	MCU	Wie Bild 115.	S
118.	01:31:47	01:31:53	MCU CU	Die Büste des toten Yan. Sein Kopf spiegelt sich in der Liftwand. Kamera zoomt langsam zum Kopf hin.	B

8.6. Einstellungsprotokolle *The Departed*

"THE DEPARTED"

Verhörszene 0:45:34 - 0:48:32 (74 Schnitte)

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	00:45:30	00:45:35	MCU	Costellos Mann in der Bildmitte, frontal, auf einem Bildschirm	S
002.	00:45:35	00:45:38	MCU	Colin kommt zur Tür rein, Kamera bewegt sich leicht mit ihm (reframing), er bleibt rechts von der Bildmitte stehen und spricht Richtung Bildzentrum	B
003.	00:45:38	00:45:40	MCU	Nach einem kurzen Reißschwenk sind zwei übereinanderstehende Bildschirme in der Bildmitte zu sehen, die beide dasselbe wie in Bild 1 zeigen	B S
004.	00:45:40	00:45:42	MS	Nach einem kurzen Reißschwenk nach links ist in der linken Bildhälfte Costellos Mann hinter einem Beobachtungsfenster zu sehen, in der Bildmitte Brannigans Spiegelbild in dem Fenster	B S
005.	00:45:42	00:45:44	MCU	Colin, wie in Bild 1	S
006.	00:45:44	00:45:48	MCU	Brown in der Bildmitte, er spricht in zur rechten Seite (Glasfenster), Kamera zoomt langsam auf ihn zu, er wendet sich nach links (Richtung Colin)	B
007.	00:45:48	00:45:50	MCU	Gegenschuss: Colin, wie Bild 1	S
008.	00:45:50	00:45:53	MCU	Gegenschuss: Brown, wie Bild 6 (zu Colin gewand)	S
009.	00:45:53	00:45:55	MCU	Gegenschuss: Colin, wie Bild 1, diesmal etwas mehr in der Mitte des Bilds	S
010.	00:45:55	00:45:57	MCU	In der linken Bildhälfte sitzt Costellos Mann hinter dem Beobachtungsfenster, sein Blick geht zum Zentrum hin, in der rechten Bildhälfte Brannigans Spiegelbild, sein Blick geht gleichfalls Richtung Zentrum	S
011.	00:45:57	00:45:58	MCU	Brown, wie in Bild 8	S
012.	00:45:58	00:45:58	MCU	Colin, am linken Bildrand, sein leicht gedrehter Kopf sieht Richtung Zentrum nach unten	S
013.	00:45:58	00:46:00	CU	Ein Aktenkoffer auf einem Tisch (zu dem Colin gesehen hat - Eyeline Match)	S
014.	00:46:00	00:46:01	MCU	Brown, wie gehabt (6,8), sieht diesmal nach links, Blick nach unten (Koffer)	S
015.	00:46:01	00:46:02	MCU	Colin, wie Bild 12, diesmal sieht er Richtung Beobachtungsfenster	S
016.	00:46:02	046:06	FS	Am linken Bildrand der sitzende Brannigan, links von Mitte im Hintergrund der stehende Colin (agiert zum Zentrum hin), an der horizontalen Linie rechts Brown. Am rechten Bildrand das Beobachtungsfenster. Colin kommt zum Tisch vor, an dem Brannigan sitzt.	S
017.	00:46:06	00:46:06	MS	In der Bildmitte ein Bildschirm der Costellos Mann zeigt	S
018.	00:46:06	00:46:06	CU	Der Gegenstand, an dem der Ein/Aus-Schalter für die Kamera ist	S
019.	00:46:06	00:46:07	MS	Wie Bild 17 - Bildschirm ausgeschalten	S
020.	00:46:07	00:46:08	CU	von oben: Colin legt seinen Revolver auf den Tisch	S
021.	00:46:08	00:46:08	FS	Wie Bild 16	S
022.	00:46:08	00:46:11	MS	Brown in der linken Bildhälfte Colin (rechte Bildhälfte) zugewand, der an Brown vorbei geht	S

023.	00:46:11	00:46:14	FS	Wie Bild 16, Colin hat den Aktenkoffer vom Beistelltisch genommen und geht zur Tür neben dem Beobachtungsfenster	S
024.	00:46:14	00:46:16	MLS	Costellos Mann sitzt am Tisch, er ist in der Mitte des Bilds positioniert und sieht frontal nach vor, Kamera fährt auf ihn zu, bis er im linken Bildteil ist	B
025.	00:46:16	00:46:19	FS	Wie Bild 16	S
026.	00:46:19	00:46:23	MS	Am linken Bildrand sitzt Costellos Mann und sieht zum Zentrum hin, am rechten Bildrand ist Colins, ebenfalls zum Zentrum hin. Zwischen ihnen ein Tisch.	S
027.	00:46:24	00:46:28	MCU	In der Bildmitte Colin, im rechten Bildhintergrund ist spiegelt sich im Fenster Colins Rückenansicht und sein Gegenüber	S
028.	00:46:28	00:46:35	MCU	Gegenschuß: Links an der Bildmitte (vertikalen Linie) Costellos Mann	S
029.	00:46:35	00:46:36	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
030.	00:46:36	00:46:38	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
031.	00:46:38	00:46:41	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
032.	00:46:41	00:46:42	CU	Von oben: Handy auf der Mitte des Tischs	S
033.	00:46:42	00:46:45	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
034.	00:46:45	00:46:50	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
035.	00:46:50	00:46:50	CU	von unten POV von Costellos Mann: Blick auf die Überwachungskamera	S
036.	00:46:50	00:46:51	ECU	Die Überwachungskamera	S
037.	00:46:51	00:46:53	MCU	Colin, Bild 27	S
038.	00:46:53	00:46:57	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
039.	00:46:57	00:47:03	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
040.	00:47:03	00:47:04	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
041.	00:47:04	00:47:07	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
042.	00:47:07	00:47:08	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
043.	00:47:08	00:47:19	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
044.	00:47:19	00:47:21	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
045.	00:47:21	00:47:22	CU	Handy auf dem Tisch (Bild 32) Die Hand von Costellos Mann kommt von links ins Bild und nimmt das Handy an sich	S
046.	00:47:22	00:47:24	MCU	Der Bildausschnitt ist nun geringer als in den MCUs von vorhin. Costellos Mann befindet sich in der linken Bildhälfte, sein Blick geht Richtung Zentrum	S
047.	00:47:24	00:47:25	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
048.	00:47:25	00:47:26	ECU	Die Hände von Costellos Mann - wählen eine Nummer auf dem Handy-Display	S
049.	00:47:26	00:47:28	MCU	Wie Bild 46 - nun hält sich Costellos Mann das Handy ans Ohr	S
050.	00:47:28	00:47:30	MS	Kamera fährt auf Billy zu: er sitzt am Kopf eines Tischs (rechte Bildhälfte - sein Blick Richtung Zentrum) und zählt Geld	B
051.	00:47:30	00:47:34	CU	Klingelndes Handy auf dem Tisch aus Bild 50, von rechts oben kommt eine Hand	S
			MCU	Richtung Zentrum (wo das Handy liegt) ins Bild (Mr. Frenchs Hand), er nimmt den Anruf an und hält das Handy ans Ohr - Kamera fährt mit und am Ende zeigt die Einstellung Mr. French in der Mitte des Bilds (leicht rechts von der Mitte aus), sein Blick geht nach links unten	B
052.	00:47:34	00:47:39	MCU	Wie Bild 46 - nun hält sich Costellos Mann das Handy ans Ohr	S

053.	00:47:39	00:47:41	FS	Der Raum in dem sich Mr. French befindet, er steht im Hintergrund des linken Bildteils, sieht zu einem Fenster raus, am Tisch im Bildvordergrund zwei Männer, einer davon am linken Bildrand, der andere rechts von der Mitte, diese beiden Männer agieren zum Zentrum hin. Mr. French steht mit dem Rücken zur Kamera	
054.	00:47:41	00:47:42	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
055.	00:47:42	00:47:52	MCU	Wie Bild 46 - nun hält sich Costellos Mann das Handy ans Ohr	S
056.	00:47:52	00:47:53	FS	Wie Bild 53 - Mr. French dreht sich nun zur Kamera und gibt Befehl den Raum zu verlassen	S
057.	00:47:53	00:47:55	MS	Wie am Ende von Bild 50 - Billy wirft das Geld in eine Tasche und steht auf.	B
058.	00:47:55	00:47:54	MCU	Bruch d. 30° Regel: Billy wirft das Geld in die Tasche, ein Mann huscht an ihm vorbei und verdeckt ihn	B
059.	00:47:54	00:47:56	CU	In der Bildmitte die Tasche, in welche Billy das Geld tut	S
060.	00:47:56	00:47:59	CU	Ein Vorhang in dem Raum - Eine Hand mit einem brennenden Feuerzeug kommt von rechts zum Bild rein zündet den Vorhang an	S
061.	00:47:59	00:48:00	FS	Mr. French in der linken Bildhälfte zündet die Vorhänge an	S
062.	00:48:00	00:48:02	MCU	Am Anfang leichter Reißschwenk von unten: Billy packt immer noch die Tasche und sieht in Richtung Mr. French (sein Kopf befindet sich in der Bildmitte)	B
063.	00:48:02	00:48:03	FS	Wie Bild 61 - nun brennen alle Vorhänge, Mr. French kommt nach vor (von links nach rechts)	S
064.	00:48:03	00:48:06	MLS	Der Ausgang des Raums (Tür am rechten Bildrand) - Billy in der Mitte des Bilds,	B
			MCU	Kamera fährt auf ihn zu und Mr. French an ihm vorbei zu Tür raus	
065.	00:48:06	00:48:08	FS	Wie Bild 61, ohne Personen, der Raum brennt nun	S
066.	048:08	00:48:08	MCU	Billy wie am Ende von Bild 64	S
067.	00:48:08	00:48:10	FS	Wie Bild 61, 65	S
068.	00:48:10	00:48:12	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27	S
069.	00:48:12	00:48:14	MCU	Gegenschuß: Costellos Mann, Bild 28	S
070.	00:48:14	00:48:17	MCU	Gegenschuß: Colin, Bild 27 - er steht auf (Frame-Cut)	S
071.	00:48:17	00:48:20	MS	Am linken Bildrand sitzt Costellos Mann und sieht zum Zentrum hin, am rechten Bildrand ist Colins, ebenfalls zum Zentrum hin. Zwischen ihnen ein Tisch. Colin steht auf und verläßt den Raum	S
072.	00:48:20	00:48:23	FS	Colin kommt aus der Tür raus (Bildmitte links), links von ihm steht Brown, am unteren rechten Eck ist Brannigans Hinterkopf zu sehen	S
073.	00:48:23	00:48:23	ECU	Handy Display	S
074.	00:48:23	00:48:32	FS	Wie Bild 72, Kamera fährt langsam auf Colin und Brown zu - Brown in der links and	B
			MS	der vertikalen Linie, Colin rechts von dieser - beide agieren Richtung Zentrum, Colin verläßt die Einstellung, Brown dreht sich und sieht ihm nach, er ist jetzt rechts	
			MCU	von der Bildmitte und sieht in Richtung links (Colin nach - dieser hat die Einstellung in in linker Richtung verlassen.	

"THE DEPARTED"**Golfzene 1:19:21 - 1:20:16 (19 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	01:19:21	01:19:23	MLS	rechts im Vordergrund Baldwin, der gerade einen Ball schlägt, links hinten Damon, der zusieht	S
002.	01:19:23	01:19:25	MCU	Damon, links am Bildrand	S
003.	01:19:25	01:19:27	MCU	Baldwin, am rechten Bildrand - spricht leise, geht einen Schritt nach vor	S
004.	01:19:27	01:19:28	MCU	wie Bild 2 - Damon geht auch einen Schritt nach vor, da Baldwin leise spricht	S
005.	01:19:28	01:19:31	MCU	wie Bild 3	S
006.	01:19:32	01:19:33	MCU	wie Bild 4	S
007.	01:19:33	01:19:35	MCU	wie Bild 3	S
008.	01:19:36	01:19:42	MCU	wie Bild 4	S
009.	01:19:43	01:19:49	MCU	wie Bild 3 - Baldwin bewegt sich - Kameraposition bleibt dieselbe	S
010.	01:19:50	01:19:50	MCU	wie Bild 4	S
011.	01:19:51	01:19:51	MCU	wie Bild 3 - Baldwin setzt wieder zum Schlag an	S
012.	01:19:52	01:19:55	MCU	wie Bild 4	S
013.	01:19:56	01:19:57	MCU	wie Bild 3	S
014.	01:19:57	01:19:59	MCU	wie Bild 4	S
015.	01:19:59	01:20:08	MCU	wie Bild 3	S
016.	01:20:08	01:20:12	MCU	wie Bild 4	S
017.	01:20:13	01:20:14	MCU	wie Bild 3	S
018.	01:20:15	01:20:15	MCU	wie Bild 4	S
019.	01:20:16	01:20:15	FS	Achsensprung! Die Beiden von hinten - Baldwin links schlägt den Ball, Damon rechts sieht zu.	S

"THE DEPARTED"**Kinoszene 01:20:41 - 01:26:04 (142 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	01:20:41	01:20:44	MS	Zwei Frauen: Die Eine streichelt der Anderen den Rücken und Po. (Ist ein Film auf der Leinwand).	S
002.	01:20:44	01:20:45	MCU	Die streichelnde Frau aus leichter Obersicht.	S
003.	01:20:45	01:20:47	MCU	Colin sitzt im Kino und sieht auf die Leinwand	S
004.	01:20:47	01:20:48	MS	Wieder Leinwand: Drei Frauen, eine davon mit verbundenen Augen.	S
005.	01:20:48	01:20:55	FS	Colin sitzt in der dritten Reihe, rechts von der Mitte des Bildes. Noch weiter rechts geht ein Mann mit schwarzen Mantel vorbei. Im linken oberen Bildteil das Licht von dem Projektor. Der Mann mit dem Mantel geht eine Reihe vor Colin, setzt sich einige Sitze weiter links hin. Kamera schwenkt minimal mit ihm mit.	S B
006.	01:20:55	01:20:57	MCU	Auf der Leinwand: Ein Mann, dessen Kopf nur seitlich von hinten zu sehen ist, küßt eine Frau.	S
007.	01:20:57	01:21:01	FS	Wie Bild 5, bevor die Kamera dem Mann im Mantel nachgeschwenkt hat. Dieser ist auch nicht im Bild. Ein Stöhnen ist zu hören.	S
008.	01:21:01	01:21:06	MCU	Colin frontal zur Kamera, in der Mitte des Bilds. Sein Blick geht nach links, jener Richtung, aus der das Stöhnen kommt.	S
009.	01:21:06	01:21:07	MS	Auf der Leinwand: Zwei Frauen auf einem Bett; eine davon mit verbunden Augen.	S
010.	01:21:07	01:21:10	MCU	Wie Bild 8. Das Stöhnen wird immer lauter. Colin dreht den Kopf.	S
011.	01:21:10	01:21:11	MS	Von der Seite: Im rechten Bildteil (also in der hinteren Reihe) sitzt Colin, der sieht zu dem Mann im Mantel, der aufsteht (er ist der Stöhner). Er dreht sich in Richtung Colin und kommt auf ihn zu.	S
012.	01:21:11	01:21:11	MCU	Wie Bild 8/10: Colin sieht entsetzt in Richtung des Mannes und springt von seinem Sessel auf. Kamera geht leicht mit hoch.	S B
013.	01:21:11	01:21:13	CU	Lendengegend des Mannes mit dem Mantel: Er hält einen Dildo in der Hand.	S
014.	01:21:13	01:21:14	MCU	Wie am Ende von Bild 10: Colin sieht entsetzt erst nach unten, in Richtung des Dildos, dann nach oben.	S
015.	01:21:14	01:21:15	MS	Der Mann im Mantel ist Costello. Er ist im linken Bildteil und sieht grinsend nach rechts unten, wo Colin sitzt.	S
016.	01:21:15	01:21:18	MCU	Wie Bild 10: Colin erkennt ihn und setzt sich wieder - Kamera mit leichter Bewegung mit.	S B
017.	01:21:18	01:21:20	MS	Wie Bild 15, dass Bild etwas offener. Am rechten unteren Bildeck ist die Baseballkappe von Colin zu sehen.	S
018.	01:21:20	01:21:21	MCU	Wie Bild 10: Colin der nach links rauf spricht.	S
019.	01:21:21	01:21:22	FS	Der vordere Teil des Kinosaals. Bis zur Mitte des Bildes ist die Leinwand zu sehen. Am rechten Bildrand ist der Ausgang. Die Menschen, die vereinzelt in den Reihen sitzen, sehen nach hinten, wegen des Lärms, den Colin und Costello machen.	S
020.	01:21:22	01:21:24	MCU	Wie Bild 10. Colin schimpft weiter mit Costello.	S

021.	01:21:24	01:21:25	MS	Von der Seite (aber näher als vorhin), Colin im rechten Vordergrund (nur Kopf), Costello etwas weiter hinten links, setzt sich gerade hin. Kamera geht mit nach unten.	S B
022.	01:21:25	01:21:29	MS	Leicht schräg von vorne: Im vorderen linken Bildteil Costello und rechts, weiter hinten (er sitzt eine Reihe weiter hinten) Colin.	S
023.	01:21:29	01:21:30	MCU	Profil von Costello, der wenn er zu Colin, den Kopf frontal zur Kamera drehen muss. Sein Kopf befindet sich im linken Bildteil und wenn er gerade aus sieht (Richtung Leinwand) geht sein Blick links raus. Der rechte Bildteil ist frei. Kamera geht leicht zurück und rechts ist ein Teil von Colins Kopf (seitlich von hinten) zu sehen.	S B
024.	01:21:30	01:21:33	MCU	Wie Bild 8, Colin antwortet, geht mit dem Kopf nach vor.	S
025.	01:21:33	01:21:36	MCU	Wie Bild 23: Wenn Colin antwortet, bewegt er sich nach vor und am rechten Bildrand zu sehen.	S
026.	01:21:36	01:21:39	MCU	Beide im Bild, frontal zur Kamera: Costello links und Colin rechts.	S
027.	01:21:39	01:21:41	MCU	Wie Bild 23, etwas weiter rechts. Costello sieht von links aus nach hinten, Colins Kopf ist seitlich von hinten am rechten Bildrand zu sehen.	S
028.	01:21:41	01:21:45	MCU	Wie Bild 26, etwas weiter links. Im rechten Bildteil Colin von vorne zu sehen, im linken Bildteil Costellos Kopf seitlich, der nach hinten Blick und mit Colin spricht.	S
029.	01:21:45	01:21:47	MCU	Von vorne in der Mitte des Bildes: Billy, zuerst nicht zu erkennen, wegen Schildkappe. Er sieht links nach vorne.	S
030.	01:21:47	01:21:49	FS	Aus Billys Sicht: Im rechten Bildteil Colin und Costello seitlich von hinten. Costello ist zu erkennen, Colin nicht.	S
031.	01:21:49	01:21:51	MCU	Wie Bild 23/27: Costello und Colin am sprechen.	S
032.	01:21:51	01:21:53	MCU	Wie Bild 26.	S
033.	01:21:53	01:21:55	MCU	Gegenschuss: Wie Bild 23/27.	S
034.	01:21:55	01:21:59	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
035.	01:21:59	01:22:00	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27.	S
036.	01:22:00	01:22:04	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
037.	01:22:04	01:22:11	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27.	S
038.	01:22:11	01:22:16	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
039.	01:22:16	01:22:20	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27.	S
040.	01:22:20	01:22:24	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
041.	01:22:24	01:22:25	FS	Wie Bild 30, aus Billys Perspektive.	S
042.	01:22:25	01:22:26	MCU	Wie Bild 29, Billys Blick ist nach unten gerichtet.	S
043.	01:22:26	01:22:27	MCU	Quer von unten: Etwas rechts von der Mitte Billys Handy (scharf), das er aufklappt und Tasten drückt; im rechten Bildhintergrund Billys Kopf unscharf.	S
044.	01:22:27	01:22:30	ECU	Handy Display ("Get Visual ID Suspect").	S
045.	01:22:30	01:22:31	MCU	Wie Bild 29, Billy sieht wieder in Richtung Costello/Colin.	S
46	01:22:31	01:22:32	MCU	Wie Bild 26.	S
047.	01:22:32	01:22:35	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27.	S
048.	01:22:35	01:22:39	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
049.	01:22:39	01:22:43	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27. Costello gibt Colin das Kuvert mit den SV-Daten.	S
050.	01:22:43	01:22:44	MCU	Wie Bild 29, Billy beobachtet die Beiden.	S
051.	01:22:44	01:22:46	CU	Das Kuvert wird über die Sitze übergeben.	B
052.	01:22:47	01:22:47	MCU	Wie Bild 29.	S
053.	01:22:47	01:22:53	MCU	Wie Bild 23/27, allerdings näher - Colin ist im Bild nicht mehr zu sehen.	S

054.	01:22:53	01:22:55	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
055.	01:22:55	01:22:58	MCU	Gegenschuss: Bild 53.	S
056.	01:22:58	01:23:06	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
057.	01:23:06	01:23:08	MCU	Wie Bild 23/27, also inkl. Colin am rechten Rand.	S
058.	01:23:08	01:23:10	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
059.	01:23:10	01:23:12	MCU	Gegenschuss: Bild 23/27.	S
060.	01:23:12	01:23:19	MCU	Gegenschuss: Bild 26.	S
061.	01:23:19	01:23:22	MCU	Gegenschuss: Bild 53.	S
062.	01:23:22	01:23:26	MCU	Gegenschuss: Ähnlich Bild 26 - Costello im linken Bildteil vorne scharf, Colin im rechten Bildteil weiter hinten unscharf.	S
063.	01:23:26	01:23:29	MCU	Colin frontal von vorne, eher im rechten Bildteil - Costellos Schulter ist minimal an der unteren linken Bildecke zu sehen.	S
064.	01:23:29	01:23:30	FS	Wie Bild 30, aus Billys Perspektive, Costello steht auf.	S
065.	01:23:30	01:23:32	MCU	Wie Bild 63, Costello geht an Colin vorbei, Kamera fährt mit.	B
066.	01:23:32	01:23:35	FS	Wie Bild 30, dass Kuvert fällt hinunter, Costello hebt es auf und gibt es Colin, der immer noch nicht zu erkennen ist. Kamera geht bei der Bewegung mit.	S B
067.	01:23:35	01:23:44	MCU	Colin im linken Bildteil, sieht hoch zu Costello, der ihm das Kuvert reicht und dann geht.	S
068.	01:23:44	01:23:44	MCU	Wie Bild 29: Billy verdeckt sein Gesicht, da Costello in seiner Richtung das Kino verläßt.	S
069.	01:23:44	01:23:46	FS	Costello geht nach rechts aus dem Bild (Kamer zoomt(?) auf ihn zu), im Hintergrund die Kinoleinwand.	B
070.	01:23:46	01:23:48	MCU	Colin von der Seite (Profil). Er sieht zum rechten Bildrand auf die Leinwand rauf.	S
071.	01:23:48	01:23:49	FS	Der Saal von hinten. Im Hintergrund des Bilds in der Mitte die Kinoleinwand. Colin steht auf und geht Richtung Leinwand.	S
072.	01:23:49	01:23:49	MCU	Wie Bild 29: Billy sieht ihm nach.	S
073.	01:23:49	01:23:51	FS	Größerer Bildausschnitt als Bild 71: Colin verläßt das Kino durch die Tür rechts von der Leinwand.	S
074.	01:23:51	01:23:52	MCU	Wie Bild 29: Billy sieht erst zurück (ob Costello den Saal schon verlassen hat), steht dann auf.	S
075.	01:23:52	01:24:10	FS MS	Colin kommt aus einem Gebäude raus, geht eine kurze Treppe runter, um eine Ecke, eine Gang entlang zur Straße vor - Kamera schwenkt mit, dann wieder zurück und alles wiederholt sich mit Billy, der ihn verfolgt.	S B
076.	01:24:10	01:24:11	MS	Billy steht in der Tür zur Hauptstrasse und sieht Colin nach.	S
077.	01:24:11	01:24:13	FS	Colin überquert zwischen stockend fahrenden Autos die Straße, Kamera geht mit.	B
078.	01:24:13	01:24:14	MS	Erst wie Bild 76, dann nimmt Billy die Verfolgung auf.	S
079.	01:24:14	01:24:15	MS	Billys Beine (Füße) die den Bürgersteig entlang laufen auf die Straße.	B
080.	01:24:15	01:24:17	FS	Bild beginnt mit Bewegung, dann auf Colin von hinten (an seinem Kapuzenshirt und der Baseballkappe zu erkennen.	B S
081.	01:24:17	01:24:20	MCU	Leichte Untersicht: Billy frontal zur Kamera, verfolgt Colin, muß immer wieder entgegen kommenden Leuten ausweichen. Kamera fährt mit.	B

082.	01:24:20	01:24:21	CU	Im linken Bildteil ist das Kuvert zu erkennen, im rechten Bildteil Colins Po.	B
083.	01:24:21	01:24:23	MCU	Colin von hinten, sein Hinterkopf im linken Bildteil. Es huschen immer wieder fremde Köpfe durchs Bild.	B
084.	01:24:23	01:24:24	MCU	Billy von vorne. Auch hier huschen immer wieder vorbeigehende Köpfe durchs Bild.	B
085.	01:24:24	01:24:24	MCU	Colin von hinten, sein Kopf dreht sich (in ZEITLUPE) zur Seite, er sieht zum rechten Bildrand.	B
086.	01:24:24	01:24:25	MCU	Billy, der ihn verfolgt.	B
087.	01:24:25	01:24:25	MCU	Wie Bild 85 - am Ende wird er von jemandem Vorbeigehenden verdeckt. (Immer noch ZEITLUPE!)	B
088.	01:24:25	01:24:27	MCU	Billy, der ihn verfolgt, aber nicht mehr sehen kann.	B
089.	01:24:27	01:24:29	FS	Sehr enges Bild: Menschen die Kreuz und Quer durch die Straße gehen. Colin ist nirgendmehr zu sehen.	S
090.	01:24:29	1:24:30	MS	Billy im Profil, geht schnell die Straße entlang (Richtung linker Bildteil), zwischen Menschenmengen.	B
091.	01:24:30	01:24:31	FS	Menschenmengen auf der Straße aus der Sicht Billys.	B
092.	01:24:31	01:24:34	MS	Billy von vorne, geht die Straße entlang (ZEITLUPE)	B
093.	01:24:34	01:24:37	FS	Menschenmengen auf der Straße aus der Sicht Billys.	B
094.	01:24:37	01:24:37	MS	Billy will die Straße überqueren (geht dabei Richtung rechter Bildteil) und wird beinahe von einem Auto überfahren.	S
095.	01:24:37	01:24:38	MS	Untere Teil eines Autos (Reifen sind zu sehen), das soeben bremst.	S
096.	01:24:38	01:24:39	LS	Ab mitte linker Bildteil, dass Auto, das wieder weiterfährt und Billy am Straßenrand.	S
097.	01:24:39	1:24:41	MS	Über die Straße laufende Beine.	B
098.	01:24:41	01:24:43	MLS	Billy geht immer noch durch die Straßen (ähnlich wie zuvor)	B
099.	01:24:43	01:24:45	MS	Durch das Fenster eines Geschäfts ist Billys Kopf zusehen, er geht Richt rechts.	S
100.	01:24:45	01:24:46	MS	Billy von vorne (vor dem Geschäftsfenster) - Neben ihm hängt ein Spiegelvorhang(?)	S
101.	01:24:46	01:24:48	CU	Der Spiegelvorhang aus lauter kleinen, sich bewegenden Spiegelteilen	S
102.	01:24:48	01:24:48	MCU	Untersicht: Billy sieht den Spiegelteppich genauer an.	S
103.	01:24:48	01:24:49	CU	Wie Bild 101 - Billy entdeckt Colins Spiegelbild.	S
104.	01:24:49	01:24:49	MCU	Wie Bild 102 - Billy nimmt die Verfolgung wieder auf.	S
105.	01:24:49	01:24:55	MS	Billy bleibt kurz stehen, entdeckt Colin und geht weiter (von vorne) (NEBEL)	S
106.	01:24:55	01:24:57	MS	Colin frontal zur Kamera am Gehen. (NEBEL)	B
107.	01:24:57	01:24:58	LS	Colin frontal zur Kamera am Gehen. Er befindet sich in einer Seitengasse, in der viel Müll rumliegt.	S
108.	01:24:58	01:24:59	MCU	Wie Bild 106, näher.	B
109.	01:24:59	01:25:03	LS	Eine Mauer in der Gasse, auf der Colins Schatten zu sehen ist und später auch Billys, der ihn verfolgt. Plötzlich läutet ein Handy - Colins Schatten flieht nach vorne (linker Bildteil), Billys nach hinten (rechter Bildteil).	B
110.	01:25:03	1.25:04	MLS	Von vorne: Colin läuft nach vor (Richtung Kamera), Billy etwas hinter ihm auf die Seite.	B
111.	01:25	01:25:06	MS	Kamera fährt/zoomt zu Billy, der sich hinter einer Ecke versteckt und sein Handy aus der Tasche zieht.	B
112.	01:25:06	01:25:06	LS	Aus der Sicht von Colin aus zu der Ecke, hinter der Billy steht. Kamera zoomt hin.	B
113.	01:25:06	01:25:07	MCU	Billy schaut um die Ecke vor (30° Regel).	S

114.	01:25:07	01:25:07	LS	Kamera aus Billys Perspektive - fährt zuerst Mauer entlang auf die Straße und sieht Colin von hinten, der sich hinter einem Container versteckt.	B
115.	01:25:07	01:25:08	CU	Wie Bild 113, Billy geht wieder hinter die Ecke zurück.	S
116.	01:25:08	01:25:09	MS	Wie am Ende von Bild 111, Billy sieht auf sein Handy.	S
117.	01:25:09	01:25:09	MS	Aus Billys Sicht: er nimmt sein Handy raus und klappt es auf.	B
118.	01:25:09	01:25:11	ECU	Handy-Display ("Make Arrest").	S
119.	01:25:11	01:25:13	MS	Wie Bild 116, Billy steckt das Handy wieder ein.	S
120.	01:25:13	01:25:14	CU	Billy sieht um die Ecke vor (wie Bild 113), es ist zu hören, dass ein Tür auf geht und Licht fällt auf Billy, der zurück zuckt.	S
121.	01:25:14	01:25:16	MS	Wie Bild 116 (heller, wegen Licht).	S
122.	01:25:16	01:25:18	FS	Auf der anderen Gassenseite: Ein Mann der Müll aus einer Küche bringt und dann wieder rein geht (Licht wieder weg).	B
123.	01:25:18	01:25:20	MS	Wie Bild 116 (wieder so dunkel wie zuvor).	S
124.	01:25:20	01:25:22	CU MCU	Ein Messer in der Hand - Kamera fährt schnell hoch und zeigt Colin; Er steht im linken Bildteil.	B S
125.	01:25:22	01:25:24	CU	Eine Wasserpfütze, in der sich eine eben herlaufende, nicht erkennbare, Person spiegelt. Tritt in die Pfütze.	S
126.	01:25:24	01:25:32	MS MCU	Colin mit dem Messer im linken Bildteil. Von der Bildmitte aus rechts die Ecke des Containers. Die Schritte kommen näher, Kamera zoomt zu Colin, der sich duckt.	S B
127.	01:25:32	01:25:34	MLS MS	Die Schritte kommen näher, ein Mann passiert die Ecke, Colin springt auf und sticht ihm das Messer in den Bauch.	B
128.	01:25:34	01:25:34	MCU	Das schmerzverzerrte Gesicht des Mannes.	S
129.	01:25:34	01:25:35	MCU	Das überraschte Gesicht Colins (im linken Bildteil, er sieht nach rechts); in der rechten unteren Ecke ist ein Teil des Kopfes vom erstochenen Mann zu sehen.	S
130.	01:25:35	01:25:36	FS	Von oben: Colin lässt den Mann los, der fällt zu Boden, Kamera fährt hoch (zieht auf).	S
131.	01:25:36	01:25:38	MS	Aus Untersicht: Colin sieht den Mann an (er befindet sich nun rechts von der Mitte), rennt dann rechts aus dem Bild.	S
132.	01:25:38	01:25:41	MCU	Wie Bild 113: Billy sieht hinter Eck hervor, mit Pistole im Anschlag und kommt vor.	S
133.	01:25:41	01:25:45	FS	Billy läuft die Gasse vor zum Container.	S
134.	01:25:45	01:25:48	FS	Aus der Sicht Billys: Zwei Menschen rennen zum erstochenen Mann, Kamera zoomt vor.	B
135.	01:25:48	01:25:49	MS	Billy in der Mitte des Bildes, an der Ecke des Containers, sieht zu dem Toten runter.	S
136.	01:25:49	01:25:57	FS	Colin von hinten, erkommt von der Gasse auf eine belebte Straße, überquert diese, dreht sich dabei um. Kamera fährt hoch und bleibt bei einer Kontrollcam stehen. Auch Colin bleibt stehen als er diese entdeckt.	S B
137.	01:25:57	01:25:57	MCU	Colin im linken Bildteil sieht zur Kamera hoch.	S
138.	01:25:57	01:25:57	MS	Die Kamera auf dem Dach (in der Mitte des Bildes).	S
139.	01:25:57	01:25:57	CU	Die Kamera auf dem Dach (in der Mitte des Bildes).	
140.	01:25:57	01:25:57	MCU	Die Kamera auf dem Dach (in der Mitte des Bildes).	
141.	01:25:57	01:26:01	MCU	Wie Bild 137, etwa näher, dreht sich dann um und geht weiter.	S

142.	01:26:01	01:26:04	MS	Wie Bild 135, Billy steckt seine Pistole ein und geht links aus dem Bild.	S
------	----------	----------	----	---------------------------------------------------------------------------	---

"THE DEPARTED"**Hochhausszene 1:39:52 - 1:44:30 (113 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	01:39:52	01:39:55	ELS	Hochhausdach. Im Hintergrund (sehr nahe) die Skyline von Boston. Martin Sheen betritt das Dach.	S
002.	01:39:55	01:39:56	MS	Billy ab der Mitte im linken Bildteil am warten. Kamera frontal, er sieht nach links.	S
003.	01:39:56	01:40:02	MS	Der Polizist (der Sheen observiert) kommt zu dem Gebäude. Er geht von rechts in Richtung links, Kamera bewegt sich mit ihm. Er betritt das Haus.	B
004.	01:40:02	01:40:04	MS	Der Polizist im Gebäude, geht zu einem Fahrstuhl.	B
005.	01:40:04	01:40:05	MS	Aus der (untersichtigen) Perspektive des Polizisten die Fahrstuhlanzeige.	S
006.	01:40:05	01:40:06	MS	Wie am Ende von Bild 4.	S
007.	01:40:06	01:40:09	MS	Colin in seinem Büro. Er sitzt, Oberkörper nach vor gebeugt, Ellenbogen auf den Knien abgestützt. Er befindet sich im rechten Bildteil, sein Blick geht nach links unten.	B
008.	01:40:09	01:40:10	MS	Wie Bild 6.	S
009.	01:40:10	01:40:11	MS	Kamera fährt ein Holzgestell runter, in der die einzelnen Stockwerke angegeben sind.	B
010.	01:40:11	01:40:12	MS	Wie Bild 6.	B
011.	01:40:12	01:40:16	MS	Wie Bild 7.	B
012.	01:40:16	01:40:16	ELS	Billy und Sheen auf dem Dach. Beide in der Mitte des Bildes, Billy links, Sheen rechts.	S
013.	01:40:16	01:40:17	FS	30° Regel gebrochen: Selbe Einstellung, näher.	S
014.	01:40:17	01:40:21	MS	Billy in der Mitte des Bildes (wir sehen ihn von vorne), Sheen rechts von ihm (sehen wir von der Seite).	S
015.	01:40:21	01:40:22	MS	Gegenschuß: Billy im linken Bildteil von hinten, Sheen (in der Mitte des Bilds von vorne).	S
016.	01:40:22	01:40:25	MS	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
017.	01:40:25	01:40:28	MLS	Der Polizist verläßt das Gebäude wieder.	B
018.	01:40:28	01:40:31	FS	Auto fährt zum Gebäude, der Polizist geht hin.	B
019.	01:40:31	01:40:34	MS	Der Polizist steigt in das Auto ein.	B
020.	01:40:34	01:40:42	MS	Wie Bild 14.	S
021.	01:40:42	01:40:45	MS	Wie Bild 7 (Colin).	S
022.	01:40:45	01:40:47	ECU	Frontal: Colin klappt sein Handy auf.	S
023.	01:40:47	01:40:49	ECU	Profil: Colins (im rechten Bildteil befindlichen) Hände wählen eine Nummer.	S
024.	01:40:49	01:40:52	MCU	Colin telefoniert - sein Kopf befindet sich in der linken Bildhälfte, der Blick geht nach rechts unten. Dabei kreist die Kamera langsam nach rechts.	B
025.	01:40:52	01:40:54	MS	Wie Bild 15 - auf dem Dach.	S
026.	01:40:54	01:40:57	MS	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
027.	01:40:57	01:41:00	MS	Gegenschuß: Wie Bild 15.	S
028.	01:41:00	01:41:05	MLS MS	Zwei Costello-Schergen vor einem Lokal. Ein Handy klingelt, einer hebt ab. Kamera fährt auf die Beiden zu und umkreist sie halb.	B
029.	01:41:05	01:41:06	MS	Wie Bild 14.	S
030.	01:41:06	01:41:07	MS	Gegenschuß: Wie Bild 15.	S
031.	01:41:07	01:41:08	MS	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
032.	01:41:08	01:41:09	MS	Gegenschuß: Wie Bild 15.	S

033.	01:41:09	01:41:12	MS	Gegenschuß: Wie Bild 14 - Billys Handy klingelt, er geht ran.	S
034.	01:41:12	01:41:12	MS	Gegenschuß: Wie Bild 15.	S
035.	01:41:12	01:41:14	MS	Gegenschuß: Wie Bild 14 - Billy telefoniert.	S
036.	01:41:14	01:41:16	MCU	Ein Costello-Scherge im Auto - er ruft Billy an, um ihm zu sagen, dass sie den Spitzel gefunden haben - er ist Beifahrer, in der linken Bildhälfte, sein Blick geht nach rechts. Aufnahme von außerhalb des Autos, es spiegeln sich Bäume in der Windschutzscheibe. Bei bestimmten Lichtverhältnis ist der Fahrer in der rechten Bildhälfte zu sehen und auf dem hinteren Sitz, zwischen den Beiden ein Dritter mit einem Gewehr in der Hand.	S
037.	01:41:16	01:41:19	MCU	Billy am Telefonieren. Einstellung frontal, er ist in der linken Bildhälfte.	S
038.	01:41:19	01:41:23	MCU	Wie Bild 36.	S
039.	01:41:23	01:41:26	MCU	Billy in der Mitte des Bildes. Am linken Bildrand Sheens Hinterkopf.	B
040.	01:41:26	01:41:26	MCU	Gegenschuß: Sheen in der linken Bildhälfte von vorne.	S
041.	01:41:26	01:41:29	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 39.	S
042.	01:41:29	01:41:31	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 40.	S
043.	01:41:31	01:41:34	FS	Reißschwenk von links nach rechts. Sheen sieht Billy nach.	B
			MLS	Sheen rennt zu Billy, sie verlassen das Dach.	
044.	01:41:34	01:41:38	FS	Aus Obersicht: Ein Lieferwagen kommt die Straße zum Gebäude angefahren.	B
045.	01:41:38	01:41:40	MCU	Die observierenden Polizisten im Auto beobachten den Lieferwagen.	S
046.	01:41:40	01:41:43	FS	Frontal: Die Schergen steigen aus dem Lieferwagen aus und betreten das Gebäude.	B
047.	01:41:43	01:41:45	CU	Ein observierender Polizist.	B
048.	01:41:45	01:41:52	MLS	Colin hinter seinem Bürotisch, in der Mitte des Bildes.	S
049.	01:41:52	01:42:00	Nah	Billy und Sheen gehen eine Treppe runter, Kamera hebt über sie, sie sehen	B
			MLS	das Treppengebäude runter und sehen (hören) die Schergen, die rauf kommen. Dann gehen sie wieder die Treppe hoch.	
050.	01:42:00	01:42:04	MS	Billy und Sheen kommen von der Treppe durch eine offene Tür (von links), bleiben kurz stehen und sehen nach rechts - Reißschwenk - zur Lifttür, an deren Anzeige zu sehen ist, dass der Lift nach oben kommt.	B
051.	01:42:04	01:42:07	MS	Wie am Beginn von Bild 50: Sheen schickt Billy wieder raus, er will auf die Schergen warten und sie ablenken.	S
052.	01:42:07	01:42:09	MLS	Aus Obersicht: Im Treppenhaus, Billy von hinten am rechten unteren Bildteil, Sheen im Türrahmen von vorne in der Mitte des Bilds.	S
053.	01:42:09	01:42:10	MS	Kamera schräg (3.Mann!!!): Billy von hinten, rennt die Treppe hoch.	S
054.	01:42:10	01:42:11	MLS	Aus Obersicht: Kamera nicht mehr ganz so schräg wie zuvor, Billy kommt die Treppe hoch (von rechts nach links)	S
055.	01:42:11	01:42:12	MLS	Wie Bild 52, Sheen schließt die Tür.	S
056.	01:42:12	01:42:16	MS	Sheen in der Mitte des Bilds, lehnt mit dem Rücken an der Tür, die er eben geschlossen hat. Er bekreuzigt sich.	S
057.	01:42:16	01:42:18	FS	Sheen geht von der Tür in den Raum.	S
058.	01:42:18	01:42:20	FS	Größerer Bildausschnitt: Er sieht zur Lifttür (die am rechten Bildrand zu sehen ist)	S
059.	01:42:20	01:42:21	FS	Frontal von oben: Billy auf der Feuertreppe, sieht nach oben.	S

060.	01:42:21	01:42:21	FS	Schräg von unten: die Feuertreppe, Billy ist klein zu erkennen, wie er runterläuft.	S
061.	01:42:21	01:42:25	MLS	Sheen im Raum. Geht von rechts nach links, Kamera bewegt sich leicht mit.	B
062.	01:42:25	01:42:27	MS	Fahrschulanzeige zeigt, dass der Lift hält. Kamera schwenkt nach unten zur Tür. Diese geht auf und ein Scherge kommt mit dem Gewehr raus.	B
063.	01:42:27	01:42:28	MLS	Wie Bild 61.	S
064.	01:42:28	01:42:28	MS	Zwei der Schergen vor der Fahrstuhlür.	S
065.	01:42:28	01:42:30	MLS MS	Wie Bild 61. Kamera fährt schnell auf Sheen zu.	B
066.	01:42:30	01:42:32	MS	Wie Bild 64 - Einer der Beiden geht nach vor zu Sheen.	B
067.	1:42:32	01:42:36	FS MCU	Die beiden Schergen schlagen auf Sheen ein. Die Tür zum Treppenhaus geht auf und weitere Schergen kommen dazu. Kamera fährt nah hin.	S B
068.	01:42:36	01:42:39	FS	Schräg von unten: Billy kommt die Feuertreppe runter.	S
069.	01:42:39	01:42:43	FS	Straße beim Gebäude. Billy kommt ums Eck gerannt.	S
070.	01:42:43	01:42:46	FS	Sheen fällt am Gebäude vorbei runter. Kamera geht leicht mit nach unten.	B
071.	01:42:46	01:42:50	MS MLS	Billy immer noch zügig am laufen, aber nicht mehr am rennen. Er geht um eine Ecke als Sheen zu seinen Füßen hinknallt und ihn mit Blut vollspritzt.	B
072.	01:42:50	01:42:52	MS	Von oben: Sheen liegt in einer Blutlache.	S
073.	01:42:52	01:42:55	MCU	Der observierende Polizist im Auto. Er befindet sich im rechten Bildteil.	S
074.	01:42:55	01:42:57	MLS	Wie am Ende von Bild 71. Billy steht fassungslos da.	S
075.	01:42:57	01:43:00	MLS	Am linken Bildrand Billys Kopf von hinten, er sieht vor sich auf dem Boden den toten Sheen (rechter Bildteil)	S
076.	01:43:00	01:43:01	MCU	Wie Bild 73	S
077.	01:43:01	01:43:08	MCU	Billy (in der Mitte des Bilds) sieht fassungslos nach unten.	B
078.	01:43:08	01:43:10	MS	Colin hinter seinem Bürotisch sitzend (Bildmitte)	S
079.	01:43:10	01:43:13	MCU	Wie Bild 73, etwas offener, zweiter Mann ist rechts neben ihm zu sehen.	S
080.	01:43:13	01:43:17	MCU	Wie Bild 77, er bewegt sich nach unten.	B
081.	01:43:17	01:43:19	MLS	Von oben: Billy am linken unteren Bildeck fühlt den Puls (Halsschlagader) von Sheen.	S
082.	01:43:19	01:43:21	MCU	Billy im rechten Bildteil, sieht nach rechts, verzerrt das Gesicht vom weinen.	S
083.	01:43:21	01:43:25	MS	Wie Bild 73/79 - offener, nun sind die beiden vorne sitzenden Männer auch zu sehen.	S
084.	01:43:25	01:43:25	FS	Die Schergen kommen aus dem Haus raus.	S
085.	01:43:25	01:43:26	MCU	Wie das Ende von Bild 82.	
086.	01:43:26	01:43:26	FS	Die Schergen (linker Bildteil), Sheen in der Mitte, Billy im rechten Bildteil.	S
087.	01:43:26	01:43:28	MCU	Wie Bild 85.	S
088.	01:43:28	01:43:30	MCU	Kamera zoomt schnell auf den Oberschergen.	B
089.	01:43:30	01:43:31	MS	Wie Bild 78 - Colin.	S
090.	01:43:31	01:43:36	MS	Billy in der Mitte des Bilds, dann an den Schergen vorbei - er steigt in den Lieferwagen der Schergen (diese auch).	B
091.	01:43:36	01:43:38	MCU	Wie Bild 79 - der zweite Mann ist trotz des selben Ausschnittes nicht mehr zu sehen (observierende Polizisten).	S
092.	01:43:38	01:43:41	MS	Colin im links von der Mitte, in derselben Position wie zuvor.	S

093.	01:43:41	01:43:42	MCU	Wie Bild 79.	S
094.	01:43:42	01:43:43	MS	Wie Bild 92.	S
095.	01:43:43	01:43:46	MS	Das Auto in dem die observierenden Polizisten sitzen frontal von der Seite. Kamera zoomt hin, die Polizisten steigen aus.	B
096.	01:43:46	01:43:46	FS	Die Schergen steigen immer noch in den Lieferwagen ein.	S
097.	01:43:46	01:43:47	FS	Die Polizisten kommen aus dem Auto raus und eröffnen das Feuer.	B
098.	1:43:47	01:43:47	FS	Scherge beim Lieferwagen, dreht sich um. Ein Schuß zerstört das Autofenster.	B
099.	01:43:47	01:43:48	FS	Wie Bild 97 - immer näher kommender.	B
100.	01:43:48	01:43:48	FS	Wie Bild 98 - der Scherge ist getroffen, fällt zu Boden.	S
101.	01:43:48	01:43:51	CU	Colin in seinem Büro - im linken Bildteil - Blick geht nach rechts.	S
102.	01:43:51	01:43:52	MS	Ganz schnelles hinzoomen: Oberscherge feuert auf Polizisten.	B
103.	01:43:52	01:43:54	FS	Kamera fährt an den Autos langsam vorbei. Ein Polizist wird getroffen, anderer steigt aus dem Auto aus.	B
104.	01:43:54	01:43:56	FS	Aus Obersicht: Der angeschoßene Scherge versucht in den Lieferwagen einzusteigen.	B
105.	01:43:56	01:43:57	CU	Wie Bild 101 - Colin.	S
106.	01:43:57	01:44:02	MS	Wie Bild 102 - Oberscherge geht in Deckung, Kamera bewegt sich mit. Die Schergen steigen in den Wagen ein und fahren los.	B
107.	01:44:02	01:44:05	ECU MS	Ein Polizist ladet seinen Revolver und schießt dem fahrenden Lieferwagen nach.	B
108.	01:44:05	01:44:05	MS	Rückseite des davonfahrenden Lieferwagens wird getroffen.	B
109.	01:44:05	01:44:06	MLS	Polizist (am linken Bildrand) schießt weiter dem Auto nach.	B
110.	01:44:06	01:44:09	FS	Lieferwagen fährt weg, wird ein paar mal getroffen.	B
111.	01:44:09	01:44:11	FS	Von oben: Ein Polizist hilft einem am Boden liegenden getroffenen Polizisten.	S
112.	01:44:11	01:44:14	CU	Wie Bild 101 - Colin.	S
113.	01:44:14	01:44:30	MLS	Frontal von vorne - Colin hinter seinem Bürotisch (in der Mitte des Bilds), er steht auf und schaltet das Licht aus.	S

"THE DEPARTED"**Identitätszene 2:00:54 - 2:05:31 (89 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	02:00:54	02:01:00	MLS	Colin kommt aus seinem Büro raus - seine Polizeikollegen gratulieren ihm.	B
002.	02:00:01	02:01:01	FS	Großraumbüro - applaudierenden Kollegen	S
003.	02:01:01	02:01:06	MS	Wie Bild 1 - Eine Kollegin bringt Colin Kaffee.	S
004.	02:01:06	02:01:07	MCU	Gegenschuß - Die Kollegin (ihr Kopf ihn der Bildmitte) spricht zu Colin, der seitlich von hinten am linken Bildrand steht.	S
005.	02:01:07	02:01:11	MCU	Gegenschuß - Colin von vorne im linken Bildteil, die Kollegin seitlich von hinten am rechten Bildrand.	S
006.	02:01:11	02:01:16	Nah	Der schwarze Kollege zeigt nach rechts - Schwenk - hinter der Glaswand ist Billy auf einem Stuhl (in der Mitte des Bilds) von hinten zu sehen.	B
007.	02:01:16	02:01:22	MCU	Der schwarze Kollege spricht mit Colin - Colin links von der Bildmitte sieht nach links - der schwarze Kollege seitlich von hinten am rechten Bildrand.	S
008.	02:01:22	02:01:25	MCU	Gegenschuß: Der schwarze Kollege frontal deckt die rechte Bildhälfte ab und in Richtung rechts. Colin seitlich von hinten am linken Bildrand.	S
009.	02:01:25	02:01:28	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 7.	S
010.	02:01:28	02:01:29	MLS	Bür mit Glaswand. Colin kommt von rechts nach links und betritt das Büro.	S
011.	02:01:29	02:01:34	MLS	Am linken Bildrand Colins Schulter, in der rechten Bildhälfte Billy, der auf einem Stuhl sitzt und zum Boden sieht. Colin geht auf ihn zu, Billy steht auf und sie geben sich die Hand.	S
012.	02:01:34	02:01:38	MLS	Beide stehen im Büro - Colin in der linken Bildhälfte, Billy in der Rechten. Colin geht um den Tisch.	B
013.	02:01:38	02:01:40	MCU	Colin sitzt hinter seinem Tisch - Kopf in der Bildmitte.	S
014.	02:01:40	02:01:45	MCU	Gegenschuß: Billy sitzt auf einem Stuhl quer zu Colin hin. Er befindet sich in der linken Bildhälfte.	S
015.	02:01:45	02:01:55	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
016.	02:01:55	02:02:01	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
017.	02:02:01	02:02:05	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
018.	02:02:05	02:02:09	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
019.	02:02:09	02:02:11	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
020.	02:02:11	02:02:16	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
021.	02:02:16	02:02:19	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
022.	02:02:19	02:02:23	MCU	Billy ist aufgestanden (er ist im linken Bildteil) und geht von links nach rechts.	B
023.	02:02:23	02:02:28	MCU	Colin sitzend sieht zu Billy. Er befindet sich in der linken Bildhälfte, seine Brust wird vom Bildschirm verdeckt, er sieht etwas hoch.	S
024.	02:02:28	02:02:33	MCU	Gegenschuß: Wie am Ende von Bild 22.	S
025.	02:02:33	02:02:37	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
026.	02:02:37	02:02:38	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
027.	02:02:38	02:02:41	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
028.	02:02:41	02:02:43	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
029.	02:02:43	02:02:46	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
030.	02:02:46	02:02:49	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S

031.	02:02:49	02:02:50	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
032.	02:02:50	02:02:53	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
033.	02:02:53	02:02:54	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
034.	02:02:54	02:02:55	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
035.	02:02:55	02:02:58	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
036.	02:02:58	02:03:00	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
037.	02:03:00	02:03:05	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
038.	02:03:05	02:03:08	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
039.	02:03:08	02:03:09	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
040.	02:03:09	02:03:14	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
041.	02:03:14	02:03:17	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 23.	S
042.	02:03:17	02:03:18	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24.	S
043.	02:03:18	02:03:27	MCU MLS	Gegenschuß: Wie Bild 23. Colin steht dann auf und verläßt das Büro.	B
044.	02:03:27	02:03:28	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 24. Billy sieht Colin nach.	S
045.	02:03:27	02:03:29	MLS	Gegenschuß: Wie am Ende von Bild 43 - Colin geht um die Ecke.	S
046.	02:03:29	02:03:31	FS	Das Großraumbüro.	S
047.	02:03:31	02:03:32	ECU	Finger tippen auf einer Tastatur (Profil)	S
048.	02:03:32	02:03:33	CU	Colin frontal von hinten, im Hintergrund der PC-Bildschirm.	S
049.	02:03:33	02:03:35	ECU	PC-Bildschirm	S
050.	02:03:35	02:03:36	CU	Profilaufnahme: Colin am PC - sein Kopf ist in der rechten Bildhälfte, er sieht nach links.	S
051.	02:03:36	02:03:40	MS	Billy in Colins Büro - in der rechten Bildhälfte. Dem Blick nach erkennt er etwas.	S
052.	02:03:40	02:03:44	MCU	30° Regel gebrochen: Dieselbe Einstellung näher.	S
053.	02:03:44	02:03:45	CU	Wie Bild 50 - Colin am PC.	S
054.	02:03:45	02:03:48	ECU	PC-Bildschirm.	S
055.	02:03:48	02:03:49	ECU	Wie Bild 50 - nur Augen und Nase von Colin.	S
056.	02:03:49	02:31:51	ECU	PC-Bildschirm - kleinerer Ausschnitt als bisher.	S
057.	02:03:51	02:03:55	MCU	Wie Bild 52 - Billy in Colins Büro, geht auf etwas zu.	B
058.	02:03:55	02:03:58	MS	Colins Bürotisch - Kamera kommt langsam darauf zu.	B
059.	02:03:59	02:04:01	MCU	Wie Bild 57 - Billy bewegt sich immer noch nachvor (Richtung links)	B
060.	02:04:01	02:04:04	MS	Colins Bürotisch - näher als zuvor. Kamera fährt zu den Akten.	B
061.	02:04:04	02:04:08	MCU	Aus leichter Untersicht - Billy sieht zum Tisch runter - er ist frontal, in der Bildmitte.	S
062.	02:04:08	02:04:11	CU	Die Akten auf dem Bürotisch (von oben - aus Billys Perspektive).	B
063.	02:04:11	02:04:13	MCU	Wie am Ende von Bild 61.	S
064.	02:04:13	02:04:13	CU	Etwas näher als Bild 62.	S
065.	02:04:13	02:04:14	ECU	Kuvert auf dem steht "Citizen".	S
066.	02:04:14	02:04:16	MCU	Wie Bild 63.	S
067.	02:04:16	02:04:18	CU	Wie Bild 64 - Billy nimmt einige Akten von dem Kuvert runter, damit er es besser lesen kann. Dann nimmt er das Kuvert.	S
068.	02:04:18	02:04:19	MCU	Wie Bild 63.	S
069.	02:04:19	02:04:21	ECU	Kuvert "Citizen".	S
070.	02:04:21	02:04:30	MCU	Wie Bild 63 - er dreht seinen Kopf um, sieht nach ob ihn jemand beobachtet.	S
071.	02:04:30	02:04:31	CU	Billy legt das Kuvert wieder unter die Akten.	S
072.	02:04:31	02:04:35	MCU	Wie Bild 63 - geht am Ende aus dem Bild (Richtung links).	S

073.	02:04:35	02:04:58	MCU	Kamera fährt hinter Bildschirm hervor (Richtung rechts) - im linken Bildteil Colin der vor dem PC sitzt (MCU) - im rechten Hintergrund ist durch die Glaswand Billy zu erkennen, der aus Colins Büro kommt und geht. Bild endet indem Colin in der Mitte positioniert ist.	B
074.	02:04:58	02:05:01	FS	Billy rennt die Treppe am Polizeigebäude runter.	S
075.	02:05:01	02:05:06	CU MCU	Zunächst nur Akten in Colins Hand, der in sein Büro zurück kommt - Kamera fährt hoch bis er links von der Bildmitte ist (MCU) und ihm auffällt, daß das Büro leer ist.	B
076.	02:05:06	02:05:08	MS	Kamera fährt von links nach rechts den Bürotisch entlang, zum Aktenberg unter dem das Kuvert "Citizen" liegt.	B
077.	02:05:08	02:05:09	MCU	Colin sieht zu dem Kuvert runter. Er ist im linken Bildteil.	S
078.	02:05:09	02:05:12	MLS	Colin geht auf seinen Tisch zu, er befindet sich in der Mitte des Bilds und greift zu dem Kuvert.	S
079.	02:05:12	02:05:13	MLS	Sicht von links auf Colin - selbe Größe des Bildausschnitts wie im Bild zuvor.	S
080.	02:05:13	02:05:17	MLS MS	Wie Bild 78 - Colin geht schnell um Tisch und setzt sich zu seinem Computer.	B
081.	02:05:17	02:05:18	CU	PC-Bildschirm.	S
082.	02:05:18	02:05:20	ECU	PC-Bildschirm.	S
083.	02:05:20	02:05:21	CU	Aus leichter Obersicht: Colin frontal - in der Bildmitte.	S
084.	02:05:21	02:05:24	ECU	PC-Bildschirm.	S
085.	02:05:24	02:05:25	CU	Wie Bild 83.	S
086.	02:05:25	02:05:26	ECU	"Delete"-Button - Pfeil bestätigt.	S
087.	02:05:26	02:05:29	ECU	Button "Do you really want to delete?".	S
088.	02:05:29	02:05:29	ECU	Pfeil bestätigt.	S
089.	02:05:29	02:05:31	ECU	Button "The Record has been deleted".	S

"THE DEPARTED"**Klimaxszene 2:10:55 - 2:15:08 (67 Schnitte)**

Nr.	von	bis	EG	Beschreibung	K
001.	02:10:55	02:11:05	LS	Dasselbe Hochdach wie in der "Hochhausszene" - Häuser scheinen weiter entfernt und diesmal scheint die Sonne. Kamera fährt von links nach rechts zu einem Häuschen, aus dessen Tür Colin rauskommt. Billy versteckt sich hinter der Ecke des Häuschens. Als Colin auf dem Dach steht kommt Billy hervorgerannt und bedroht ihn mit einer Pistole.	B
002.	02:11:05	02:11:16	MS MLS	Vor dem Häuschen: Colin duckt sich und hält die Hände hoch. Er steht links von der Mitte, im Profil, sieht Richtung links. Billy im rechten Bildteil. Sie gehen ein Stück nachvor, Billy schlägt Colin und dieser fällt zu Boden.	B
003.	02:11:16	02:11:17	FS	Billy am linken Bildrand, Colin in der Bildmitte am Boden. Billy geht um ihn herum.	S
004.	02:11:17	02:11:18	MS	Colin im Profil: Er kniet am Boden und stützt sich mit seinen Händen auf. Seine Beine sind am linken Bildrand, sein Kopf am rechten.	S
005.	02:11:18	02:11:20	MS	Billy packt nach dem am Boden liegenden, im Bild nicht zu sehenden, Colin.	S
006.	02:11:20	02:11:21	FS	Beide in der Bildmitte: Billy legt dem vor sich knieenden Colin Handschellen an.	S
007.	02:11:21	02:11:23	MS	Wie Bild 5.	S
008.	02:11:23	02:11:24	MS	Colin knieend, Oberkörper halb aufgerichtet, Billy (nur seine Hände sind zu sehen) nimmt Colin die Pistole aus dem Schulterhalfter.	S
009.	02:11:24	02:11:26	FS	Wie Bild 6.	S
010.	02:11:26	02:11:33	MS MCU	Wie Bild 8, Billy zieht Colin hoch, Kamera fährt mit hoch und bleibt als MCU der Beiden stehen. Dabei ist Colin von vorne im rechten Bildteil, Billy hinter ihm im linken Bildteil.	B
011.	02:11:33	02:11:37	MLS	Beide in der Bildmitte. Colin steht da, Billy tastet ihn nach weiteren Waffen ab.	S
012.	02:11:37	02:11:40	MS	Die Beiden gehen von links nach rechts - selbe Positionen wie zuvor. Bei dem Häuschen bleiben sie stehen - Colin mit dem Rücken zur Wand und Billy vor ihm.	B
013.	02:11:40	02:11:43	MCU	Billy links von der Mitte, seine erhobene Hand mit der Pistole darin in der rechten.	S
014.	02:11:43	02:11:45	MCU	Gegenschuß: Colin in der rechten Bildhälfte (sieht nach links), Billys Hand mit der Pistole in der linken Bildhälfte.	S
015.	02:11:45	02:11:48	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
016.	02:11:48	02:11:49	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 14.	S
017.	02:11:49	02:11:54	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 13.	S
018.	02:11:54	02:11:54	MCU	Gegenschuß: Zuerst wie Bild 14, dann wird Colin Richtung rechts aus dem Bild gezerrt.	S
019.	02:11:54	02:11:56	MS	Beide kommen um die Ecke des Häuschens, daß fast den gesamten rechten Bildteil abdeckt. Die Beiden sind in der Mitte und gehen nach vor.	B

020.	02:11:56	02:11:57	MCU	Billy stößt Colin an die Wand und schlägt ihm ins Gesicht. Dabei Billy von hinten (sein Kopf am linken Bildrand, seine Schulter im linken Bildteil). Colin in der Bildmitte, allerdings fast gesamt verdeckt von Billys Arm.	S
021.	02:11:57	02:12:03	MLS	Wie Bild 19 - Colin fällt zu Boden, Billy steht neben ihm (von hinten zu sehen).	S
022.	02:12:03	02:12:04	MS	Aus Untersicht: Billy im linken Bildteil, sieht nach unten.	S
023.	02:12:04	02:12:05	MLS FS	Wie Bild 19/21 - Billy zieht Colin wieder hoch.	S
024.	02:12:05	02:12:07	MS	Tür des Häuschen geht auf und ein schwarzer Polizist kommt heraus.	S
025.	02:12:07	02:12:07	MCU	Aus Untersicht: Billy zieht auf den schwarzen Polizisten und hält Colin als Schutz vor sich.	S
026.	02:12:07	02:12:10	FS	In der linken Bildhälfte Billy und Colin, in der rechten Bildhälfte der schwarze Polizist. Sie bedrohen sich gegenseitig mit der Waffe.	S
027.	02:12:10	02:12:17	MS	Frontal: Billy hält Colin vor sich und zieht mit der Pistole. Beide in der Mitte des Bilds.	S
028.	02:12:17	02:12:20	MS	Gegenschuß: Der schwarze Polizist rechts von der Mitte, frontal, zieht auf die Beiden.	S
029.	02:12:20	02:12:23	MS	Gegenschuß: Wie Bild 27.	S
030.	02:12:23	02:12:25	MS	Gegenschuß: Wie Bild 28.	S
031.	02:12:25	02:12:31	MS	Gegenschuß: Wie Bild 27.	S
032.	02:12:31	02:12:33	FS	Wie Bild 26.	S
033.	02:12:33	02:12:39	MS	Fast ident mit Bild 28, etwas offener.	S
034.	02:12:39	02:12:42	MS	Gegenschuß: Wie Bild 27.	S
035.	02:12:42	02:12:44	MS	Gegenschuß: Wie Bild 33.	S
036.	02:12:44	02:12:49	MS	Gegenschuß: Wie Bild 27, sie bewegen sich langsam zur Tür des Häuschens.	B
037.	02:12:49	02:12:51	MS	Gegenschuß: Wie Bild 33, aber wieder etwas näher, Kamera kreist leicht mit (er sieht Billy und Colin nach), er bleibt in der rechten Bildhälfte.	B
038.	02:12:51	02:12:56	MS	Die Bewegung am Ende von Bild 36 geht weiter bis zur Tür.	B
039.	02:12:56	02:13:00	FS	Im Gebäude: Billy kommt mit Colin aus einer Tür am linken Bildrand in den Raum. Sie gehen von links nach rechts, der schwarze Polizist folgt ihnen.	B
040.	02:13:00	02:13:03	MS	In der Mitte des Bilds die Lifttür, rechts davon Billy, der Colin vor sich hält.	S
041.	02:13:03	02:13:04	MS	Gegenschuß: Der schwarze Polizist, links von der Mitte, zielt auf die Beiden.	S
042.	02:13:04	02:13:09	MS	Wie Bild 40 - Lifttür öffnet sich und die Beiden gehen hinein. Kamera zoomt auf die Beiden.	B
043.	02:13:09	02:13:09	MS	Der schwarze Polizist frontal in der Mitte des Bilds.	B
044.	02:13:09	02:13:12	MS	Wie am Ende von Bild 42 - Billy hält Colin vor sich im Lift - sie warten auf das Schließen der Tür.	S
045.	02:13:12	02:13:12	MS	Gegenschuß: Wie Bild 43.	S
046.	02:13:12	02:13:13	MS	Gegenschuß: Wie Bild 44 - Tür schließt sich.	S
047.	02:13:13	02:13:15	MS	Gegenschuß: Wie Bild 43 - Tür schließt sich.	S
048.	02:13:15	02:13:17	MS	Im Lift, Tür befindet sich am linken Bildrand - Colin im Profil in der Bildmitte, Billy frontal in der rechten Bildhälfte.	S
049.	02:13:17	02:13:17	CU	Billys Hände zerren an Colins Handschellen.	S
050.	02:13:17	02:13:20	MCU	Colin frontal in der Bildmitte, Billy hinter ihm. Wenn Colin sich aufrichtet befindet	S
				er sich in der linken Bildhälfte (frontal) und Billy hinter ihm in der Bildmitte im	

				Profil mit Blick nach rechts oben.	
051.	02:13:20	02:13:28	MS	Colin seitlich im Profil, in der linken Bildhälfte, Blick nach links. Billy in der rechten Bildhälfte frontal.	S
052.	02:13:28	02:13:31	MCU	Wie Bild 50.	S
053.	02:13:31	02:13:33	ECU	Liftanzeige (nicht digital).	S
054.	02:13:33	02:13:35	MCU	Wie Bild 50.	S
055.	02:13:35	02:13:49	MS	Wie Bild 51.	S
056.	02:13:49	02:13:49	ECU	Liftanzeige.	S
057.	02:13:49	02:13:54	MS	Zunächst schwarz - Lifttür geht auf, Position wie Bild 51 - es erfolgt ein Schuss der Billy in die Stirn trifft, Blut spritzt hinter ihm auf die Wand und er kippt rückwärts nach unten. Colin geht an die Wand zurück mit erschrockenem Blick.	S
058.	02:13:54	02:14:01	MS	Billy liegt auf dem Bauch tot, halb im Lift, halb draußen. Die sich zu schließen versuchende Lifttür stößt gegen seinen Körper und fährt wieder zurück. Kamer fährt hoch und zu sehen ist ein weißer Polizist, der immer noch auf Billys Leiche zieht.	B
059.	02:14:01	02:14:18	MS	In der Bildmitte der weiße Polizist von hinten (zieht immer noch auf den Toten) in der linken Bildhälfte im Hintergrund der erschrockene Colin (frontal). Der weiße Polizist beugt sich nach unten (Kamera geht mit) und schiebt Billys Waffe weg, kommt dann wieder hoch (Kamera geht mit) und geht zu Colin in den Lift, öffnet dessen Handschellen - Kamera schwenkt nach rechts, aus der Tür des Treppenhauses kommt der schwarze Polizist, geht nach vor und bleibt stehen. In der rechten Bildhälfte die Rückenansicht des schwarzen Polizisten, in der linken Bildhälfte die Beiden anderen im Lift.	B
060.	02:14:18	02:14:18	MS	Aus leichter Untersicht: Der schwarze Polizist in der Bildmitte, sieht nach unten zu Billys Leiche.	S
061.	02:14:18	02:14:20	MS	Wie am Ende von Bild 59, der weiße Polizist hebt die Waffe und schießt auf den schwarzen Polizisten.	S
062.	02:14:20	02:14:26	FS	Der Lift mit Colin und dem weißen Polizisten in der linken Bildhälfte, ab der Mitte in die rechte Bildhälfte der liegende, tote, schwarze Polizist.	S
063.	02:14:26	02:14:28	MCU	Der weiße Polizist frontal in der linken Bildhälfte, am rechten Rand Colins Gesicht seitlich.	S
064.	02:14:28	02:14:30	MCU	Gegenschuß: Der Hinterkopf des weißen Polizisten in der rechten Bildhälfte, Colin frontal in der linken Bildhälfte.	S
065.	02:14:30	02:14:32	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 63.	S
066.	02:14:32	02:14:34	MCU	Gegenschuß: Wie Bild 64.	S
067.	02:14:34	02:15:08	FS	Wie Bild 62, beide kommen aus dem Lift heraus, während der weiße Polizist die Leiche des schwarzen ansieht, nimmt Colin Billys Waffe und erschießt den weissen Polizisten. Dann geht er aus dem Bild.	S

8.7. Abstract

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage, worin der Unterschied in der Bildgestaltung zwischen dem Classical Cinema und dem Hong Kong Cinema liegt. Dabei dient die Literatur aus dem Umfeld von David Bordwell als Grundlage für das neoformalistische Analysemodell. Das Untersuchungsmaterial bildet der Hong Kong-chinesische Film *Infernal Affairs* (HK 2002) von Andrew Lau und Alan Mak, sowie dessen US-amerikanische Neuverfilmung *The Departed* (US 2006) von Martin Scorsese. Zur Untersuchung kommen nicht die Filme in ihrer gesamten Länge, sondern je sechs Szenen, die in ihrem Handlungsaufbau identisch sind und dadurch eine direkte Gegenüberstellung und einen statistischen Vergleich ermöglichen. Andere inhaltliche Übereinstimmungen der beiden Filme wurden in unterschiedlicher Form inszeniert oder einzelne Bilder wurden für die amerikanische Fassung aus dem Hong Kong Film übernommen und in einem anderen Zusammenhang platziert.

Mit Hilfe dieser Statistik soll am Ende ein aussagekräftiges Ergebnis in Prozentzahlen zur Verfügung stehen, welches über die Unterschiede in der Bildgestaltung Auskunft geben kann.

Der Aufbau der Arbeit sieht folgendermaßen aus: Der theoretische Teil beinhaltet zunächst Begriffsdefinitionen. Diese sind von David Bordwell übernommen, allerdings habe ich sie genauer ausformuliert und bestimmt, da Bordwells Ausführungen nicht immer präzise genug sind. Dem folgt ein Katalog mit 16 Fragen zur Bildgestaltung an das Analysematerial, wovon jede mit ja oder nein zu beantworten ist. Dies soll am Ende eine statistische Auswertung ermöglichen. Die Analysekatoren stellen sich aus Texten zum Classical Cinema, dem Post-classical Cinema und dem Hong Kong Cinema zusammen. Dieser Fragekatalog beinhaltet Fragen zum Szenenbeginn, dem Szenenverlauf im Classical Cinema und dem Szenenverlauf im Hong Kong Cinema. Im Weiteren beinhaltet der Katalog Fragen zu den Begriffen „reframing“ und „Frame Cut“. Dem folgen Fragen zu „Achsenprüngen“ und „Jump Cuts“, sowie Fragen zur Anordnung

von Personen und Gegenstände innerhalb einer Einstellung bzw. eines Bildes („Centered“, „Frontality“).

Anschließend folgen Informationen zu den beiden Filmen. Nach einer Inhaltsangabe und einem kurzen Überblick zu den wesentlichsten narrativen Unterschiede zwischen der Hong Kong-Fassung und der Hollywoodproduktion schließen einige Daten zur Bildgestaltung und den Kameramännern (Christopher Doyle, Michael Ballhaus) an. Des Weiteren folgen kurze Inhaltsangaben der von mir ausgewählten sechs Szenen.

Als nächstes kommt der wichtigste und umfangreichste Teil dieser Arbeit, die Analyse. Alle Fragen aus allen Stilbereichen werden auf jede Szene angewandt. Abschließend folgt eine Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse.

Der erste Fragenabschnitt, zum Szenenbeginn, kommt zu dem Ergebnis, dass *Infernal Affairs* zu 100% mit Bordwells Beschreibung übereinstimmt und im Gegensatz dazu *The Departed* nur zu 83%.

Der nächste Abschnitt, über den Szenenverlauf im Classical Cinema, zeigt wiederum auf, dass der Hong Kong-chinesische Film mit einer 67%igen Übereinstimmung näher am Classical Cinema ist, als der amerikanische mit 57% Übereinstimmung. Beide Filme weisen keine Übereinstimmung mit den Beschreibungen Bordwells zum Hong Kong Cinema überein. Der größte Unterschied zwischen den beiden Filmen findet sich in der Anordnung von Personen im Bild. Das Gesamtergebnis zeigt: Während *The Departed* der Darstellung Bordwells zu 58,1% entspricht, tut dies *Infernal Affairs* zu 56,3%. Beide Filme entsprechen zu fast demselben Prozentsatz den Beschreibung Bordwells zum Classical Cinema. Hervorzuheben ist, dass der Hong Kong-chinesische Film *Infernal Affairs* keine der von Bordwell beschriebenen Stilelemente des Hong Kong Cinemas nachkommt.

8.8. Lebenslauf

	Joachim Dworschak
02.01.1971	Geboren in Dornbirn/Vorarlberg
1977 – 1981	Volksschule Rotkreuz, Lustenau
1981 – 1985	Hauptschule Rheindorf, Lustenau
1985 – 1986	Bundeshandelsschule Lustenau
1986 – 1989	Kaufmännische Berufsschule Dornbirn
1994 – 1995	Vorbereitungslehrgang zur Studienberechtigungsprüfung am Studienzentrum Bregenz
1997	Immatrikulation an der Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Publizistik und Kommunikationswissenschaft
2000 – 2001	Tutorentätigkeit am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2003	Mitarbeit am audiovisuellen Skriptum der Lehrveranstaltung „Film- und Mediengeschichte“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, unter der Leitung von a.o.Prof. Dr. Rainer M. Köppl
2005	Mitarbeit bei Content-Vorbereitungen und Online-Aufarbeitung für das MOVE!-Modul „Filmanalyse“, unter der Leitung von a.o.Prof. Dr. Rainer M. Köppl
seit 2001	Studienassistent am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft