

18. internationales forum des jungen films berlin 1988

10

38. internationale
filmfestspiele berlin

FRIENDSHIP'S DEATH

Land	Großbritannien 1987
Produktion	Modelmark für das BFI in Verbindung mit Channel 4 Television
Buch, Regie nach einer Kurzgeschichte von	Peter Wollen Peter Wollen
Kamera	Witold Stok
Musik	Barrington Pheloung, Martyn Phillips
Bauten	Gemma Jackson
Ausstattung	Denise Rubens
Ton	Mandy Rose
Kostüme	Cathy Cook
Maske	Morag Ross
Graphikentwurf	Julian Rothenstein
Computergraphik	Spaceward Microsystems
Schnitt	Robert Hargreaves
Tonschnitt	Peter Carlton
Regieassistent	Nancy Platt, Cordelia Hardy
Kameraassistent	Rodrigo Gutierrez
Recherche	Celia Lowenstein, Caroline Evans
Video-Postproduktion	Light Industry, Paul Clayton, Cal Video Graphics
Produzentin	Rebecca O'Brien
ausführende Produzenten	Colin MacCabe, Jill Pack
Darsteller	
Sullivan	Bill Paterson
Friendship	Tilda Swinton
Kubler	Patrick Bauchau
Catherine	Ruby Baker
Palästinenserin	Joumana Gill
Uraufführung	17. August 1987, Edinburgh
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge	78 Minuten

Zu diesem Film

Amman, Jordanien, 'Schwarzer September' 1970. Die Jordanier sind entschlossen, die PLO aus ihren Hochburgen im Stadtzentrum zu vertreiben. Sullivan, ein Sympathisant der PLO, gehört zu den Journalisten, die ins Kreuzfeuer geraten. Er wird gebeten,

eine Frau zu identifizieren, die man ohne Paß und Papiere aufgegriffen hat. Sullivan gibt vor, sie zu kennen und bringt sie zu seinem Hotel, wo sie ihm zu verstehen gibt, daß sie eine Außerirdische ist, die den (Codennamen) 'Friendship' trägt und von der Galaxie Procyon ausgesandt wurde, um mit besonders hochentwickelten Angehörigen der menschlichen Spezies Kontakt aufzunehmen. Durch einen Funktionsfehler hat sie jedoch beim Eintritt in die Erdatmosphäre die Verbindung mit ihrer Basis verloren und ist statt am Massachusetts Institute of Technology in Amman gelandet. Nach anfänglichem Zögern entschließt sich Sullivan, der sie abwechselnd mit Alkohol und Fragen traktiert, ihr die Geschichte zu glauben. Friendship verliert inzwischen zusehends das Interesse an ihrer ursprünglichen Mission und beginnt sich mehr und mehr für das Leben auf den Straßen Ammans und für die moralischen Widersprüche zu interessieren, die sich bei einem Zwischenfall vor den historischen Ruinen von Jedash zeigen, wo ihre palästinensische Fremdenführerin von der jordanischen Armee als Geisel festgenommen wird. Sullivan benutzt ihre Abwesenheit, um ihr Zimmer zu durchsuchen und nimmt eine Handvoll bunter Kristalle mit, die in der Nacht auf einmal zu leuchten beginnen und Töne von sich geben. Friendship, von ihm alarmiert, erklärt ihm, daß es sich bei den Kristallen um elektronische Notizbücher handele und überläßt ihm eines davon zur Erinnerung. Am Tag darauf erreicht der Haus-zu-Haus-Kampf das Hotel. Sullivan gelingt es, zwei Passierscheine für Damaskus zu bekommen. Aber Friendship weigert sich, die Stadt zu verlassen: Für sie als Roboterin ohne Heimat, ohne genaue Kenntnis der (eigenen) Geschichte sind die vertriebenen und entrechteten Palästinenser die nächsten Verwandten, und deren Schicksal möchte sie teilen. Viele Jahre später, in London, bei einem Wiedersehen mit seinem Freund Kubler vom Internationalen Roten Kreuz, erinnert sich Sullivan an Friendship, die, wie er annimmt, bei den Septembermassakern ums Leben gekommen ist. Seine heranwachsende Tochter, eine Computer-Zauberin, testet den Kristall an einem neuen Gerät. Eines Tages spielt sie ihrem Vater ein Videoband vor, das zeigt, was er erhielt: Rasterbilder von Körpern und Aufnahmen aus Amman; ein Sammelsurium seltsamer Farben und Formen – Friendships Testament, das zufällig entstanden ist; eine Botschaft, zu der der Schlüssel fehlt.

Vor einigen Jahren, bei einer Tagung in Vancouver über avantgardistischen, modernistischen, anti-narrativen und neo-narrativen Film, machte Peter Wollen den Vorschlag, eine neue Kategorie einzurichten: den Film ohne Paß. Was damals vor allem als Überdruß an Nomenklaturen verstanden wurde, wirkt heute, im Rückblick, wie eine programmatische Ankündigung. Wollens erster Film, bei dem er allein Regie führte, handelt von einer buchstäblich 'unausgewiesenen' Existenz und ist mehr eine Erforschung des damit verbundenen Seelen- und Geisteszustandes als eine psychologische Studie über zwei Personen und ihre Entwicklungen, die sich daraus ergeben, daß hier eine Science-Fiction-Handlung in einen Politthriller eingebettet ist. Die Fremde definiert sich zunächst nur über die Gegenwart. Sie ist ein Wesen, das noch nicht im üblichen Koordinatensystem festgelegt ist und dieses genau aus diesem Grund stärker ins Bewußtsein ruft.

Friendship steht – als Kreatur und als Konzept – für einen 'Zwischenbereich' von Realität: zwischen dem Menschlichen und dem Außerirdischen, dem Fühlenden und dem Programmierten, dem Männlichen und dem Weiblichen, dem Verbündeten und dem (politischen) Feind, aber auch zwischen Stimme und Bild, lebendiger Erinnerung und aufgezeichneten, reproduzierbaren Daten. Sie/Es verspricht eine Verbindung, eine Beziehung, die imstande ist, die

Widersprüche zu überwinden. Die Story selbst erfährt kaum eine Entwicklung, und sobald die Ausgangssituation skizziert ist, konzentriert sich der Film auf die philosophischen Paradoxien und spekulativen Möglichkeiten einer Welt, in der trotz augenfälliger, allgegenwärtiger Kriegführung; und Gewalt das Bild (*image*) und das Abbild (*simulacrum*) die einzigen Realitäten sind. Wenngleich Friendships 'unerschütterliche Ethik' ihr keinerlei Rückhalt bietet, als sie merkt, daß ihre 'Programme zerstört' sind, entwickelt sie eine eigentümlich irdische Sensibilität, die ihr, sobald Sullivan auf seiner Reiseschreibmaschine loshämert, Höllenqualen bereitet und sie beim bloßen Anblick eines Hotelbediensteten, der mit dem Staubsauger hantiert, phobisch reagieren läßt.

Vielleicht wird in diesem Film ein bißchen zuviel über Geschichte und Geopolitik debattiert („Politik hat nichts mit Menschen zu tun, nur mit Landkarten – der Krieg ist die phantastische Geschichte eines Territoriums“), werden zu viele Dialoge geführt, in die Heckenschützen mit Maschinengewehren hineinplatzen und Salven aus dem Hotelzimmerfenster abfeuern, so daß das Paar gezwungen ist, lauter zu sprechen, damit man ihre Stimmen noch hört. Diese 'brechtischen' Strategien drohen die divergenten Entwicklungslinien der beiden Protagonisten aus dem Blickfeld zu verdrängen: die des Mannes, dessen momentane intellektuelle Verwirrung einer erotischen Faszination Platz macht, und jener der 'Frau', die, selbstbestimmt und unabhängig vom Mann, sich über den physiologischen Bau des Menschen amüsiert. Ihre fortschreitende Verwandlung – von den intellektuellen Rätseln zur schrittweisen Aneignung der mikro-politischen Realität ihrer Situation übergehend – ist, wie nicht anders zu erwarten, die interessantere der beiden Transformationen.

Außer den Kenntnissen, die Friendship über das Barthaar des Mannes, über Körpersäfte und das Einnehmen von Flüssigkeiten erwirbt (wobei sie sich eher als eifrige Schülerin von Lévi-Strauss als von Chomsky erweist, wenn sie auf das semiotische Potential und die sozialen Codes zurückgreift, die mit dem Tee- oder Whiskytrinken verbunden sind) sammelt sie auch Gegenstände, die sie im Basar entdeckt, kunsthandwerkliche Antiquitäten, Touristenandenken, eine Fahrradpumpe. Die nicht mehr ganz zeitgemäßen Waren unserer Kultur in der Dritten Welt wirken in den Augen einer Fremden wie Trophäen einer archäologischen Ausgrabung („Bei uns zu Hause haben wir Erd-Experten, die jedes Detail über Euren Planeten interessiert“). Zugleich ist uns dieser fremde Blick sehr vertraut; er ist identisch mit der nostalgisch-surrealistischen Sinneswahrnehmung eines Walter Benjamin („Ich glaubte, Ruinen seien Vergangenheit, aber nun sehe ich, daß sie zur Gegenwart gehören“, sagt Friendship) und dem zeitgenössischen Geschmack in bezug auf häusliche Interieurs. Schon nach ein paar Tagen in Amman sieht Friendships Hotelzimmer aus wie ein x-beliebiges Loft in Soho oder wie eine zwar bescheiden, aber eigenwillig möblierte Wohnung in Islington. Ein großer Teil ihrer Geschichte wird allerdings durch ihre äußere Aufmachung, durch ihre Kleidung erzählt. Nachdem sie Sullivan zunächst chic gekleidet in dezenter Bluse und gutsitzenden Hosen im PLO-Zelt gegenübertritt, 'orientalisiert' sie sich zusehends und erwirbt eine reichhaltige Garderobe an einheimischer Kleidung, bis sie sich schließlich in einem khakifarbenen Guerilla-Kampfanzug, wie er durch Leila Khaled berühmt geworden ist, von ihm verabschiedet. Wollens Kamera – mit viel Respekt und Takt gegenüber Tilda Swinton, die mühelos alle Nuancen zwischen naïver Studentin im Ausland, ironischer Märchenfee und stolzem, unabhängigem Geist beherrscht – spielt auf die ganze Geschichte der Bilderotik an, von den flämischen Meistern über Ingres bis zu den androgynen Extravaganzen der Dekors im frühen 20. Jahrhundert.

Auch filmische Bezüge sind reichlich vorhanden. Die Passagen über 'Krieg und Philosophie' erinnern an Godards Filme aus den 70er Jahren; das Motiv des Journalisten in der Identitätskrise an Antonionis *Professione: Reporter* (Ko-Autor des Buchs: P. Wollen), und die unvermittelten, von oben gefilmten Aufnahmen im Hotelzimmer an das bedrückende ontologische Schwindelgefühl ähnlicher Einstellungen in *Dial M for Murder*, *North by Northwest* und *Topaz*. Trotz dieses filmgeschichtlichen Hintergrundes ist FRIENDSHIP'S DEATH alles andere als ein Rückzug in cinephile Selbstgefälligkeit. Obzwar auf den ersten

Blick trügerisch einfach und sogar karg in seinem Kammerspielformat, seinen lose verbundenen Szenen und starren Interieurs, die eher an die Adaptation eines Theaterstückes denken lassen als an eine Kurzgeschichte, auf der das Drehbuch tatsächlich beruht, ist Wollens Film mehr ein Konzept-Stück als ein Kammer-spiel, eine kristalline Struktur, für die der Film, ähnlich wie das Videoband, mit dessen Hilfe Friendships Bild-Notizen sichtbar werden, ein ziemlich inadäquates materielles Hilfsmittel bleiben muß. Zutreffendere Parallelen bestehen vielleicht zu jenem anderen 'Film ohne Paß', nämlich Chris Markers *Sans Soleil*. Weniger poetisch in seinem Zusammenwirken von Stimme und Bild, aber ebenso sehr einer politischen Sichtweise des Lebens verpflichtet, vermittelt FRIENDSHIP'S DEATH einen Eindruck davon, wie eine englische Schule dieses schwierigsten aller Genres, des Filmessays, aussehen könnte.

Thomas Elsaesser, in: Monthly Film Bulletin, London, Vol. 54, No. 646, November 1987

Peter Wollen über Politik und Tod, Freundschaft und die Möglichkeit des Menschseins

1. Araber und Palästinenser

Der Film fing damit an, daß ich im September 1970 in Amman war. Eigentlich beschäftigte ich mich mit politischem Journalismus, bis ich mit dem Filmemachen begann, wenngleich ich kein Journalist in dem Sinne war, daß ich zum internationalen Pressekorps gehört hätte. Nach dem Krieg und der Besetzung der Westbank durch die Israelis waren die Palästinenser gezwungen, ihr Hauptquartier auf der Eastbank, innerhalb von Jordanien, in Amman aufzubauen. Es war der Beginn der Organisation der modernen PLO. Die Palästinenser zogen aus dem Krieg die Lehre, daß sie sich nicht auf die arabischen Regimes verlassen konnten und daß sie eine eigene effektive Organisation, eine eigene politische Macht brauchten.

Als die palästinensische politische Organisation stärker wurde, begann sie nicht nur Israel zu bedrohen, sondern auch das haschemitische Regime in Jordanien. In Amman entwickelte sich eine Doppelherrschaft. Die Palästinenser beherrschten nicht nur die Lager, sondern auch große Teile des Stadtzentrums, während die jordanische Armee die Hügelkuppen und das Land und andere Teile der Stadt kontrollierte. Diese sehr instabile Lage mußte zwangsläufig zu einem bewaffneten Konflikt führen, der schließlich im September 1970 – dem Schwarzen September – ausbrach, als die jordanische Armee in die von den Palästinensern gehaltenen Gebiete vorrückte und es zu heftigen Straßenkämpfen kam. Die Palästinenser wurden vertrieben, und formierten sich später neu im Libanon. Damals begann eine neue Phase, in der die Palästinenser nicht unmittelbar die Opfer der Israelis, sondern der arabischen Regimes und anderer arabischer Kräfte wurden.

2. Frau und Maschine

Die ursprüngliche Kurzgeschichte 'Friendship's Death' war eine aus einer ganzen Reihe von Kurzgeschichten, die ich Mitte der 70er Jahre für Emma Tenants Zeitschrift 'Bananas' schrieb. 'Bananas' druckte viele Science-Fiction-Autoren – J.G. Ballard, Thomas Disch, Angela Carter, John Sladek –, und da ich über diese besondere Erfahrung in Amman schreiben wollte, kombinierte ich beides und schrieb es als Science-Fiction nieder. Das außerirdische Wesen Friendship war ursprünglich ein Mann. Irgendwie merkte ich, daß etwas daran nicht stimmte. Rückblickend schien es mir, als ob sich so eine Art Kumpel-Film daraus entwickelte. So beschloß ich, das Konzept völlig umzukehren und das außerirdische Wesen in eine Frau zu verwandeln. Da die Metaphorik der Maschine hauptsächlich männlicher Art ist, wirft diese (neue) Behandlung mehr Fragen auf, präsentiert die Idee des Roboters, d.h. der Roboterin, in einer unerwarteten Weise.

Es gibt eine Tradition des weiblichen Roboters, in Villiers de L'Isle d'Adams 'Eve future', in 'Metropolis' und in Capeks 'RUR', das das erste Roboterstück ist, in dem eine sogenannte Roboterin auftritt. Als ich beschloß, das Geschlecht des Roboters umzuwandeln, ging ich zu diesen älteren Modellen zurück und sah sie mir an. Ich glaube nicht, daß FRIENDSHIP'S DEATH viel mit

'Eve future' zu tun hat, das eine andere Phantasiestruktur besitzt, aber mit 'RUR' und 'Metropolis' hat es etwas gemeinsam: die Maschine als Sklaven und die Möglichkeit eines Sklavenaufstandes. In 'RUR' fangen die Roboter an, politisch zu handeln, als sie sich ihrer selbst bewußt werden.

3. Mensch und Maschine

Ausgangspunkt ist die Metapher des (oder der) Fremden, die dann durch den Diskurs über Heimatlosigkeit und die Palästinenser als Volk, das zum Fremdsein verurteilt ist, weil es kein Heimatland hat, fortgesetzt wird. Dann ist da das Thema Roboter und eine Reihe von allgemeineren Fragen über Maschinen und menschliche Wesen. Ich wollte die ganze Haltung des Menschen gegenüber den Maschinen in Frage stellen – daß Maschinen nur neutrale Werkzeuge sind – und ausdrücken, daß man in einem Zeitalter zunehmender Computerisierung nicht einfach in diesem Denken fortfahren kann. Seit der industriellen Revolution haben wir eine ungeheuer schnelle Entwicklung von Maschinen gehabt. Bis zu dem Punkt, da, wie in dem Film gezeigt wird, das Schicksal der ganzen Menschheit von den Entscheidungen abhängt, die Maschinen, hochentwickelte Computer, über die Auslösung eines thermonuklearen Krieges treffen. Das Verhältnis der Menschen zur Technologie ist eine alte Frage; ich wollte sie von einem neuen Gesichtspunkt aus betrachten.

4. Da und nicht da

Mit dem Journalisten wollte ich eine Figur schaffen, die zwar sympathisch war, die aber auch die traditionellen Eigenschaften des Journalisten, Zynismus und Witz, besaß. In gewisser Weise sah ich in ihr eine Fortsetzung von *Professione: Reporter*, mit dem offensichtlichen Unterschied, daß der Antonioni ein 'road movie' ist, während dieser Film vom In-der-Falle-Sitzen handelt; also nicht davon, dauernd auf Achse zu sein, sondern davon, nicht heraus zu können. Ich wollte einen Journalisten darstellen, der sympathisch, intelligent, humorvoll und ein bißchen aufdringlich war. In mancher Hinsicht dem Stereotyp des Journalisten entsprechend, in anderer Hinsicht wiederum nicht.

In *Professione: Reporter* ist sich der Journalist über seine Rolle – wie er über die Realität berichten soll – im unklaren. Dieser hier hat keine speziellen Probleme in der Beziehung, er ist sich unklar über seine Rolle in bezug auf das außerirdische Wesen. Also gibt es eine Ähnlichkeit. Aber er hat nicht die gleichen ontologischen Probleme! Die hat die Außerirdische. Der Journalist besitzt anderswo ein Heim; die Außerirdische ist zwar auch von irgendwoher gekommen, hat aber jede Möglichkeit der Rückkehr verloren, während er am Ende immer nach Hause zurückkehren kann. Diese Art von da sein und nicht da sein ist in die Rolle des Journalisten eingebaut.

5. Innen und außen

Aber ich wollte in *FRIENDSHIP'S DEATH* alles (wie durch eine Linse) durch die Außerirdische brechen: was draußen auf der Straße vor sich geht, wird mehr durch die Art, wie sie es wahrnimmt, gebrochen als durch die des Journalisten. Das ist der Unterschied zu anderen neueren Filmen über Journalisten – *The Killing Fields* zum Beispiel, wo Bill Paterson auch auftritt. Im Brennpunkt steht nicht der Journalist, sondern die Außerirdische. Es handelt sich um eine Art zusätzliches Distanzierungsmittel.

Ihre Beziehung zum 'Außen' ist anders als seine. Den ganzen Film hindurch geht sie immer wieder zum Fenster und steht vollkommen sorglos da, während er, immer wenn draußen etwas geschieht, vom Fenster zurückweicht und sich augenscheinlich sehr vorsichtig verhält. Desgleichen ist sie immer im Licht, während er meist im Schatten ist. Er schließt die Fensterläden, um die Außenwelt auszusperrern, er hält sich bewußt von der Außenwelt fern und versucht sich von ihr abzukapseln, weil sie Gefahr bedeutet.

6. Politik und Tod

Als sie ankommt, ist sie die Botschafterin, vorbereitet fürs MIT (Massachusetts Institute of Technology) und die UNO. Ihre Identifikation mit den Palästinensern rührt daher, daß sie über ihre eigene Situation auf eine Weise nachdenken muß, wie sie es nicht hätte tun müssen, wenn ihre Mission planmäßig verlaufen

wäre. Sie muß improvisieren, muß eine völlig unerwartete Situation durchdenken ohne irgendeinen Kontakt, ohne irgendeine Hilfe von ihrer Basis. Sie wird vollkommen autonom. Das wachsende Bewußtsein ihrer Autonomie führt schließlich zu ihrem 'Bündnis' mit den Palästinensern.

Da fängt sie an zu durchdenken, was es bedeutet, ein Mensch zu sein. Worin unterscheidet sie sich von den Menschen? Wie wäre es, wenn sie ein Mensch würde, da sie nun einmal auf der Erde ist und nicht zu Procyon zurückkehren kann? Wie sieht die Möglichkeit, ein Mensch zu werden, aus? Und die Entscheidung, ein Mensch zu werden, ist notwendigerweise eine Entscheidung für den Tod. Das hat einen politischen Aspekt, aber auch einen tragischen. Sie sieht das Massaker voraus. Daß sie den Tod akzeptiert, heißt nicht, daß sie nicht gern weiterleben würde. Man kann weiterleben wollen und dennoch die Möglichkeit, sogar die Notwendigkeit des Todes akzeptieren.

7. Aussehen und Lichtgebung

Ihre Verwandlung von der Botschafterin zur palästinensischen Kämpferin drückt sich in der Veränderung ihrer Kleidung aus. Es gibt dafür aber auch technische Gründe. In einem Film über zwei Personen, der in zwei Räumen spielt, braucht man, wenn man diese Art von Konstanz den ganzen Film hindurch beibehält, auch ein Prinzip der Variation. Das kann man einerseits durch einen Wandel im 'Aussehen' der Person erreichen, durch andere Kleidung, anderes Make-up etc., andererseits auch durch ein anderes Licht, daß sich vielfach ändern kann, je nachdem, in welchem Raum man gerade ist, ob das Fenster geöffnet ist oder Fensterläden oder Jalousien davor sind, je nach Tageszeit, und dann hat man die Paraffinlampen, das Kerzenlicht und schließlich die Dunkelheit.

Dreierlei kommt durch das Fenster herein: Licht, Geräusch und einmal eine Kugel. Ich habe mir darüber viele Gedanken gemacht, sowohl über das Licht als auch über die Geräusche, über das, was von außen hereinkommt. Für die Wahrnehmung der Außenwelt ist dabei das Geräusch am wichtigsten. Das wird lauter, der Kriegslärm wird eindringlicher. Es gibt auch eine ganze Menge Straßen-geräusche, aber sie sind wie der Kriegslärm stilisiert. Ich wollte einen festgelegten Geräuschhintergrund für den Film haben, der mit der Musik integriert werden sollte, so daß Geräusch und Musik nicht gänzlich auseinanderfallen. Dazu muß man die Geräuschaufnahmen natürlich bis zu einem gewissen Grad stilisieren. Die Kamerapositionen wurden bei den Proben erarbeitet. Für jede Szene wurde auf dem Fußboden des Probenraums eine Linie gezeichnet, um zu zeigen, wohin das Licht fiel. Dann wurden die Bewegungen mit den Schauspielern erarbeitet; ihre Darstellung wurde so choreographiert, daß verschiedene Ansichten der Räume gezeigt werden konnten.

8. Zweierlei Bilder

Ich wollte zweierlei Arten von Bildern haben: Erinnerungen wie zu Anfang des Films und wissenschaftliche Aufzeichnungen. Das wissenschaftliche Filmmaterial stammt aus der Radioastronomie und aus der medizinischen Technologie, meist den Herzkreislauf betreffend, rheologische Meßkurven u.s.w.. Es bezieht sich auf die Science-Fiction-Welt der Roboterin. Ich habe dabei das Blut in den Mittelpunkt gerückt, weil mir das ein zentrales Motiv des Films zu sein schien – der Augenblick, als sie ihre Hand anschaut und 'Blut' sagt. Ein Unterschied zwischen dem Biologischen und dem Elektronischen hat mit Flüssigkeiten, vor allem dem Blut, zu tun, und dann gibt es da auch noch den Bezug zwischen Blut und Tod.

Warum die Idee mit dem Kristall am Ende des Films? Von der Struktur her handelt es sich um einen 'Ersatz'. Ich mußte etwas Neues finden, das an die Stelle der Mallarmé-'Übersetzung' in der ursprünglichen Geschichte trat. Ich habe darin nicht Friendships 'Vermächtnis' gesehen. Es ist nur eine Art Notizblock, in das sie ein paar Dinge gekritzelt hat, die ihr erinnerungswürdig schienen. Ich wollte keine Worte, denn es hatte schon vorher im Film so viele Worte gegeben. Ich wollte, daß nun statt des Dialogs die Musik die Tonspur beherrscht. Gegen Ende gibt es ein Echo Friendships in Gestalt der Tochter des Journalisten, die den Kristall entschlüsselt. Ich wollte keinen alles beherrschenden, erdrückenden Pessimismus. Das palästinensische Gedicht von Samih

al-Qasim am Schluß ist nicht pessimistisch, wenn auch sehr tragisch.

9. Zwei Wochen

Ich wußte, daß es ein billiger Film werden würde, ein Film, den ich in zwei Wochen drehen könnte. Ich wollte schon immer in einem Studio arbeiten. Es gab einen künstlerischen Grund, denn es war ja eine Geschichte über Leute, die in einem Hotel gefangen sind. Ich wollte Gedanken zeigen, die man hat, wenn man in einem Krieg irgendwo 'eingesperrt' sitzt. Natürlich war mir klar, daß ich den Film nicht im Nahen Osten drehen konnte. Drittens gibt es einen einfachen ökonomischen Grund. Es war schwer, die Leute davon zu überzeugen, daß ich irgend etwas dieser Art in zwei Wochen drehen könnte, aber ich wußte, daß es möglich war.

Ich habe mich immer für eine bestimmte virtuose Art des Filmmachens interessiert. Für die 360-Grad-Schwenks in *Riddles of the Sphinx* oder das Video am Drehort in *The Bad Sister*. In diesem Fall handelt es sich darum, einen Film in zwei Räumen zu drehen, und das stellt auch stilistisch und technisch eine gewisse Herausforderung dar. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* waren ein Modell für einen Film, der in einem Raum gedreht worden ist. *The Saga of Anatahan* ist ein Modell für einen im Studio entstandenen Film, in dem man etwas, das auf den ersten Blick nicht wie ein Stoff fürs Studio aussieht, nämlich ein Krieg, im Studio gedreht hat. FRIENDSHIP'S DEATH ist ähnlich stilisiert und die Art des Lichts, der Kamera und der schauspielerischen Darstellung ist gleich.

10. Damals und heute

Ich sehe in diesem Film keinen großen Bruch mit meiner Vergangenheit. Er handelt von etwas, worüber ich lange nachgedacht habe: Wie dreht man einen politischen Film? In gewisser Weise stellte ich mir etwas Ähnliches wie einen Hollywood-Studio-Film vor. Aber es ist eindeutig kein Hollywood-Film und auch nicht einmal ein Kunst-Film im üblichen Sinn. Tatsächlich disqualifizieren ihn die Verweise, die klassische Machart, als Kunst-Film, weil Kunstfilme eben nicht so gemacht werden. Obwohl es also kein Avantgardefilm ist im Sinne des '360°-Schwenk'-Modells, so ist es doch ein Versuch, sich mit politischen, ästhetischen und filmischen Fragen auseinanderzusetzen.

Wir leben nicht in den glücklichen Tagen, als 'The Other Cinema' gerade aufkam. Wir arbeiten, das ist klar, in einer anderen Situation. Es hat keinen Sinn, doktrinär zu sein und zu glauben, man müsse heute genau das machen, was man damals gemacht hat. Nicht nur die Bedingungen der Finanzierung und das Publikum, auch die Diskussion über diese Fragen hat sich gewandelt. Es gibt im großen und ganzen eine Kontinuität. Ich habe damals in den 60er Jahren über von Sternberg geschrieben. Ich weiß, daß Sam Fuller Filme innerhalb von zwei Wochen gedreht hat. FRIENDSHIP'S DEATH ist ein 'B-movie', es ist ein 'B-movie' des British Film Institute. Ich dachte dabei an Val Lewton bei RKO.

Postskriptum: A & B

Eine der positiven Entwicklungen in Großbritannien ist die Vielzahl von erfolgreichen 'B-pictures'. Dazu gehören *Letter to Breshnew*, *My Beautiful Laundrette* und auch die Filme von Derek Jarman. Sie gefallen mir besser als jene 'A-Filme', die man als 'Stärke des britischen Films' angepriesen hat. Ich finde, diese kleinen, billigen Filme, die eine gewisse Kraft und politische Schärfe haben, sind ein interessantes Phänomen der letzten Jahre.

Simon Field, in: *Monthly Film Bulletin*, London, Vol. 54, No. 646, Nov. 1987

Biofilmographie

Peter Wollen, Filmemacher, Dozent und freischaffender Publizist. Schrieb zahlreiche Aufsätze und Abhandlungen über Film, darunter die Bücher 'Signs and Meanings in the Cinema' (1969) und 'Readings and Writings' (1982). Seit den 60er Jahren auch als Drehbuchautor tätig, u.a. für Antonioni (*Professione: Reporter*, Ko-Autor: Mark Peploe). Aufenthalt in Teheran und Reisen durch den Mittleren Osten. Arbeitete in dieser Zeit als Journalist und schrieb eine Reihe von Kurzgeschichten, darunter 'Friendship's Death'. Lebte im September 1970 in Amman. Mitherausgeber der 'New Left Review', 'Screen' und 'Framework'. Tätigkeit als Dozent an englischen, kanadischen und US-amerikanischen Universitäten, darunter an der Universität in Essex, später in San Francisco, Vancouver und New York. Von 1974 bis 1983 schrieb und inszenierte er zusammen mit Laura Mulvey eine Reihe von Filmen. FRIENDSHIP'S DEATH ist sein erster Film in eigener Regie. Gegenwärtig arbeitet er an einem Buch u.a. über das Bild des Roboters in der Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts.

Filme:

- 1974 *Penthesilea* (zusammen mit Laura Mulvey)
- 1977 *Riddles of the Sphinx* (zusammen mit Laura Mulvey)
Internationales Forum des Jungen Films 1977
- 1980 *Amy!* (Kurzfilm, zusammen mit Laura Mulvey)
- 1982 *Crystal Gazing* (zusammen mit Laura Mulvey)
- 1983 *Frida and Tina* (Frida Kahlo und Tina Modotti, Kurzfilm, zusammen mit Laura Mulvey)
The Bad Sister (Videofilm, zusammen mit Laura Mulvey)
- 1985 *Reading the U.S. Press* (Kurzfilm, zusammen mit Manuel De Landa und Paper Tiger)
Welcome Aboard Soyuz (Kurzfilm, zusammen mit V. Komar und A. Melamid)
- 1987 FRIENDSHIP'S DEATH