

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Weiss, Peter
Filme

Mit einer Einführung von Harun Farocki BRD 1981, 124 Minuten (mit Interview)

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 30
978-3-518-13530-3

Peter Weiss Filme

Vorgestellt von Harun Farocki

Herausgegeben von Hark Machnik
und Reiner Niehoff

Suhrkamp





Inhalt

Peter Weiss, Einleitung zu einem Buch über <i>Die Avantgarde des Films</i>	5
Peter Weiss, Gespräch mit Harun Farocki I	9
Peter Weiss, Gespräch mit Harun Farocki II	18
Filmographie/Credits	34
Editorische Notiz	43
Nachweise	47

Keine Kunstart kann so überzeugend die unendliche Zusammengesetztheit eines Erlebnisses wiedergeben wie der Film. Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen so bleibt die Komposition doch unveränderlich. Selbst wenn eine Vielheit von verschiedenen Blickwinkeln zusammengelegt wird so befinden sich diese Verschiedenheiten doch nur in einer einzigen Situation. Hier in dieser Geschlossenheit und Einmaligkeit liegt die Stärke des Malers.

Der Schriftsteller kann Kontinuitäten aufbauen mit seinen Worten. Er kann den Leser nach allen Richtungen hin führen und ihm sagen was er sieht, hört, denkt, empfindet. Der Schriftsteller versucht, seinen Worten die grösste Wirklichkeit zu geben, eine Wirklichkeit die jedoch immer nur Suggestion bleibt. Diese Suggestion nimmt im Film Gestalt an. Der Filmdichter kann sein Bild der Welt, seine Halluzination, seine heimlichsten Gefühle, seine Unruhe, konkret vor uns hinstellen und in all ihren Stadien entwickeln. Seine Sprache kann ruhig und ~~sachlich sein~~ *episch fliesen*, oder lyrisch, perlend, er kann in einem hetzigen, exaltierten Tempo berichten, oder in Rückblicken, Ausschweifungen, Fantasieen, Utopien. Er kann in allen Bildstilen arbeiten, detailscharf wirklichkeitsnah, gesteigert überwirklich, versponnen, verzerrt und verschoben, verhängt und dunkel, hart und abstrakt, weich poetisch, aggressiv agitatorisch, untergründig, vielschichtig, rebusartig. Die mikroskopische Welt kann er überwältigend vors Auge führen. Mit den teleskopischen Linsen kann er das Ferne naherücken. Neben den grafischen Tönen kann er die Farbe anwenden in allen natürlichen oder abstrakten Skalen. Und zu all dem hat er die Welt des Akustischen zur Verfügung. In allen Nuancen

vernehmen wir das Sprechen, Lachen, Singen, Stöhnen, Schreien, Murmeln, Flüstern des menschlichen Mundes. Wir vernehmen die Geräusche der Materie, all das Klirren, Bersten, Krachen, Knallen, Schaben, Kratzen, Quietschen, Klingeln, Klimpern, Rauschen, Surren, Sausen, Pochen, Rasseln, Knarren, Rieseln, Tröpfeln, Schwirren, Winseln und Weben das uns umgibt. Was sonst im grossen brodelnden Kessel des Lärms verborgen liegt kann herausgehoben und deutlich gemacht werden. Das Leiseste kann zum Monumentalen gesteigert werden: paukend schlägt das Herz, rasend hämmert die Uhr, wie eine Brandung dröhnt das Blut. Das Unhörbare kann hörbar gemacht werden: die Sprache der Ameise, des Grases, des Steins. Ganz neue Geräusche können geschaffen werden, Schwingungen, Friktionen, Rotationen in einer noch wenig bekannten Welt.

Das Bildmässige, das Inhaltliche, das Akustische schliesst sich zusammen zu einer neuen Einheit, zu einer neuen, selbständigen Kunst. Der Film ist eine Bildkunst, eine Kunst des gedanklichen, ideemässigen und emotionellen Inhalts, und eine Tonkunst. Doch dies genügt noch nicht. Das Wesentliche des Films ist der Rhythmus, die Art in der die Bestandteile in Bewegung gesetzt werden. Die meisten Produkte die wir zu sehen bekommen haben mit dem Wesen des Films wenig zu tun. Das Starspiel, die Krankheit des Dialogs und der Intrige hält sie im Theatralischen fest, das Erzählerische hält sie im Literarischen fest, der Konzertsaal spukt in der Musikbegleitung.

Nur in den Randgebieten der riesenhaften kommerziellen Apparatur, in kurzen besonders günstigen Epochen, und in den Kreisen der Aussenseiter, der Experimentatoren, sind filmische Werke zustande gekommen. Zeiten des Zusammenbruchs, der Umwälzung, der Krise, des blossgelegten Lebensnervs haben oft zu solchen Werken geführt. Zeiten in denen das Ausdrucksbedürfnis den Profithunger überwiegt.

Für den Film, diese Kunstart die kaum ein Menschenleben alt

ist, sind diese Einsätze immer noch Pionierarbeiten. Der Filmdichter hat nicht nur die grossen technischen Schwierigkeiten zu überwinden die auf dem Weg zwischen Idee und Verwirklichung liegen, sondern auch die Uebermacht der ökonomischen Forderungen, des konventionellen, auf Unterhaltung eingestellten Geschmacks.

Wenn es einmal möglich sein wird, vollkommen frei mit dem Medium des Films umzugehen, können Werke geschaffen werden von einer noch unvorstellbaren Universalität.



Peter Weiss

Gespräch mit Harun Farocki I

Über *Im Namen des Gesetzes*

Peter Weiss: Der Film über das Jugendgefängnis in der Nähe von Uppsala ist 1956 gemacht. Es ist eine ganz freie Produktion, ich arbeitete damals als Lehrer in Gefängnissen, und das hat mich sehr engagiert für die Fragen der Gefangenen, vor allem der Jugendlichen. Hans Nordenström und ich, wir zogen in das Gefängnis, um die Atmosphäre Tag und Nacht mitzubekommen. Ich glaube, die Dreharbeiten haben so fünf, sechs Tage gedauert.

Harun Farocki: *Habt ihr eigentlich mit Licht gedreht?*

PW: Nein, nie mit Licht, deshalb sind einige Szenen auch recht dunkel, und wir nahmen mit der Handkamera auf, nie von dem Stativ; 35 mm. Den Ton nahmen wir meistens nichtsynchron auf, es sind ja kaum Dialoge in dem Film.

HF: *Da kommt ein Gefängniswärter vor, der den Wahnsinn hat, eine Schublade zu haben, in die er seinen Aschenbecher gestellt hat. Beim Rauchen macht er die Schublade auf, streift die Asche ab, macht die Schublade wieder zu, nimmt den nächsten Zug ...*

PW: Wahrscheinlich hängt das mit dem Rauchverbot zusammen. Der Wärter hat das Recht zu rauchen, es ist ein Sonderrecht, und die Schublade drückt das Besondere an diesem Recht aus. Die jugendlichen Delinquenten, die da hinter Schloß und Riegel sitzen, haben schwere Einzelhaft. Es sind 17- bis 19jährige.

HF: *Einmal sieht man eine Entlassung, oder einen Ausgang?*

PW: Die arbeiten da in dem benachbarten landwirtschaftlichen Betrieb, der auch umzäunt ist. Einige, die sich bewährt haben, dürfen im Garten außerhalb der Hauptumzäunung arbeiten. Und daneben liegt das Pathologische Institut der Universität. Das Bild, das man ziemlich zu Anfang sieht: im Vordergrund ein totgeborener Embryo, im Hintergrund das Gefängnis, das ist sozusagen nicht gestellt, beides liegt tatsächlich nebeneinander. Es hat eine symbolische Wirkung, aber die Fenster der Pathologie gehen auf das Gefängnis.

HF: *Gleich danach sieht man Bilder von Setzlingen, mit denen die Gefangenen arbeiten. Da verbinden sich Lebensbeginnbilder mit Totgeborenenbildern.*

PW: Die Hunde, die gleich danach zu sehen sind, das sind die Wachhunde im Käfig vom Gefängnis.

HF: *In dem Film gibt es viele Torsi, nur Körper, der Kopf vom Bildrand abgeschnitten, wie man es sonst nur bei Bresson zu sehen bekommt.*

PW: Das war eine Bedingung: wir durften nur so filmen, daß kein Gesicht erscheint. Es gibt einen Kopf nur einmal, von hinten.

HF: *Was einem aus heutiger Sicht besonders auffällt: die starke Fiktionalisierung. Es ist nicht eine Reportage aus dem Gefängnis, es ist eine Erzählung aus Gefängnisbildern, oder Bildern vom Gefängnis sein.*

PW: Von innen erlebt, vom Gefängnisinneren, und ohne daß es irgendwelche Kommentare gibt. Der naive Versuch, die kahlen Korridorwände mit einer Blütenmustertapete zu bekleben, dann, was ein Recht der Gefangenen ist, ihre Bilder, ihre Photos, ihre

obszönen Photos, in der Zelle aufzuhängen: es gibt eigentlich nur die Schilderung des Interieurs, in dem die Menschen von früh bis spät ihr Dasein verbringen ...

HF: *Würdest du auch sagen, daß der Film eine romantische Zuneigung zu den Insassen, zu der Gefängniswelt hat?*

PW: Ich glaube, nicht romantisch. Wenn ich heute den Film nach 25 Jahren sehe – diese Schutthalde zu Anfang und Ende des Film, wo der Gefangene raufkriecht und nie hochkommt, dieser Sisyphus-Weg, den er da zurücklegt, das würde ich heute nicht mehr verwenden. Aber sonst: was wir erlebt haben, ist eigentlich ein ganz gewöhnlicher Alltag, nur in einem Milieu, das wir nicht kennen, das ganz abgeschlossen ist von der sogenannten Normalität, aber es ist Normalität für die, die über Monate, Jahre dort sitzen. Das haben wir geschildert. Was wir noch geschildert haben – das ist natürlich von der Zensur geschnitten worden –: die Sexualnot, die zum Beispiel auch sehr deutlich wird in der Duschszene, wo man diese nackten männlichen Körper sieht, die sich einseifen, und die Körper sind mit Tätowierungen bedeckt, das hat eine starke Atmosphäre von Leben. Das hat die Zensur geschnitten, und später noch eine Onanieszene. Die Zellszene am Schluß, wo der eine Häftling alleine ist, alleingelassen nach diesem Sommertag, während draußen die Einweihung der Studenten von Uppsala stattfindet, sie haben Abitur gemacht und setzen ihre weißen schwedischen Mützen auf, es ist Mittsommer, die Hochzeit des schwedischen Sommers. Einige Häftlinge sind mit einem Blumenstrauß in die Zelle zurückgekommen, den sie draußen gepflückt haben. Man kann es romantisch nennen – es ist so.

HF: *Ein schönes Licht, auch in der Nacht fällt noch viel Licht in die Zelle.*

PW: Die hellen Sommernächte, man stelle sich vor, die Häftlinge werden um sieben eingeschlossen und sind dann die ganze Nacht allein. Man kann sich vorstellen, wie quälend das ist, wenn man sich das körperliche Dasein vorstellt.

HF: *Ein Häftling hat eine Puppe gebastelt, von einem Erhängten, die habt ihr gefilmt, daß sie baumelt.*

PW: Ja, aus Streichhölzern, ein Erhängter, und auch eine Hexe ist da. Es gibt dann auch die Kommission, die zur Besichtigung kommt, die in eine Zelle hereinkommt und sagt: das sieht hier ja ganz hübsch aus. Sie sehen, da steht eine Blume im Zimmer.

HF: *Und der Gefangene sitzt auf dem Fensterbrett – ein Fensterbrett wie ein Hängeboden – und schaut raus. In einem Gefängnis gibt es nicht sehr viele Bewegungen, und die Abläufe sind von vielen Sachen festgelegt. Darum ist jede Variation sehr ausdrucksvoll, wie man bei Tisch sitzt oder wie man sich stellt, um einen Blick zu erhaschen.*

PW: Und beeindruckt hat uns bei den Aufnahmen diese merkwürdige Mischung von Sadismus und Freundlichkeit im Verhältnis zwischen den Wärtern und den Jungs. Die Wärter kommen mit den Schlüsseln, und alles klirrt da vom Eingeschlossenwerden, und die sagen auch »Gute Nacht«, und der Junge verschwindet in der Zelle. Unmenschlichkeit wird gezeigt, also die völlig verkehrte Verhaltensweise von Institutionen gegenüber jugendlichen Missetätern, für die sie keine andere Art von Strafe hat als das Einlochen. Es ist wieder das Verhältnis von den Oberen zu den Unteren, die unten sind gesichtslos, und die oben, die Wärter, werden in Großaufnahme gezeigt, aus einer Untersicht.

HF: *Und haben die Gefangenen Lust gehabt, sich filmen zu lassen?*

PW: Ja, die waren alle bereit, die hätten sich auch mit den Gesichtern gezeigt.

HF: *Und als der Film fertig war, wurde er gezeigt?*

PW: Es gab damals das Filmstudio an der Universität, da wurde er gezeigt, und dann auf Festivals, und dann hat ihn ein amerikanischer Verleih – Cinema 16 – übernommen und in den USA viel gezeigt, da läuft er heute noch. * Ich habe dann später einen experimentellen Langfilm gemacht, zu dem lief dieser Film als Vorfilm, das lief hier eine Woche lang im Kino. Im Fernsehen ist das bis heute nicht gezeigt worden. Wir haben auch nie etwas bezahlt bekommen für den Film. Heute setzt ein kleiner Verleih ihn in Schweden ein und zeigt ihn bei Veranstaltungen von Vereinen. Auch das Gefängnisamt hat ihn den jungen Wärtern einmal gezeigt ... Jetzt ist ein sehr guter Dokumentarfilm gemacht worden, über den Drogenmißbrauch in Stockholm, *Ett anständigt liv* (*Ein anständiges Leben*, 1979) von Stefan Jarl, und der hat den Film mir gewidmet, weil er sagt, mein Gefängnisfilm hätte ihn zum Filmen angeregt. So ist mein Film nach 25 Jahren zu neuem Leben erwacht.

* »... gründete Amos Vogel 1947 Cinema 16, Amerikas erfolgreichste und größte Film-Society der Zeit. Er machte Vorführungen im Provincetown Playhouse, mußte sich aber bald nach einem größeren Saal umsehen. Gleichzeitig verließ er Programme. 1957 hatte er 5000 Mitglieder. Jedes seiner acht Programme mußte fünf- oder sechsmal in großen Hallen gespielt werden. 450 Gesellschaften liehen seine Filme aus.« (Birgit Hein: Film im Untergrund, Frankfurt, Berlin, Wien, 1971)

Über Studie II: »Halluzinationen«

PW: Die erste Studie hatte ich 1951 gemacht, die zeigt ein Erlebnis des frühen Morgens: Herauskriechen aus dem Bett, Zähne putzen und Waschen und auf die Toilette gehen, so eine Cinéma-pur-Sache, die ganz kurz war, sieben oder acht Minuten. Die zweite Studie ist von 1952, als ich noch als Maler arbeitete und anfang, Collagen zu machen. Der Film ist erst mit Zeichnungen entworfen worden, und dann haben wir die Einstellungen genau nach den Zeichnungen konstruiert. Weil da ja sehr viele Personen in einer Szene zusammenwirken, um mit ihren verschiedenen Gliedmaßen eine Figur zu bilden. Das war sehr kompliziert. Das war auch ein Film nur aus privater Initiative, wir hatten damals eine Kurzfilmgruppe und eine eigene 16-mm-Kamera und etwas andere Ausrüstung.

HF: *Ich will ein bißchen beschreiben. Es gibt sieben, acht Einstellungen, etwa je eine Minute lang, und die beginnen und enden mit einer Blende. Ein ziemlich abstrakter Raum erscheint, vorne stark beleuchtet und hinten geht er in Schwarz über. Von einer oder mehreren Personen ist da der Oberkörper und der Kopf zu sehen, dann ragen da Gliedmaßen ins Bild und ergänzen die Person in einer organisch nicht möglichen Weise. Also da, wo ein Mensch Arme haben könnte, ragen vielleicht Füße herein, die Beine müßten dem Menschen da aus der Hüfte wachsen, wie man das bei animierten Collagen kennt. Es gibt keine Schnitte und in den einzelnen Bildern keinen Vorgang, es sind Bildideen. Ein paar Sachen kamen mir literarischer vor als andere, einmal gibt es zwei Gesichter, die aufeinander losgehen wollen, aber die Träger sind an unsichtbare Felsen gebunden, das kommt mir eher ausdeutbar vor als die Bilder, in denen eine pathetische fremde Geste vorkommt, etwa der Mann, der mit dem Kopf auf dem Schreibtisch liegt.*

PW: Wichtig sind als Bestandteile auch die Geräusche, die ich selber gemacht habe, das Hacken und Kratzen und metallische Töne.

HF: *Kannst du dich an deine Vorbilder erinnern, war das der Cocteau?*

PW: Cocteau sahen wir in der Studentenfilmgruppe, auch amerikanische und französische Kurzfilme. Stan Brakhage und die kalifornische Schule, Maya Deren erst später. Ich habe damals sehr viel Material gesammelt und auch ein Buch über Film geschrieben. Das ist 1954 in Schweden erschienen und in Auszügen in den 60er Jahren bei Suhrkamp.* Die Eindrücke des Surrealismus waren schon länger da, ich arbeitete als Maler in diese Richtung. Meine Bilder sind sehr ähnlich diesen Filmbildern. Max Ernst hat mich stark beeinflusst, das ist klar.

Ich habe sechs oder acht surrealistische Studien gemacht und dann diesen Film über das Gefängnis, eigentlich als Abschluß der surrealistischen Serie, und dann noch einen anderen dokumentarischen Film über die Clochards in Stockholm: *Gesichter im Schatten*.

HF: *Mir kommt es so vor, daß in den 50er Jahren durch die Propaganda, es gäbe keinen Klassenkampf mehr, die Kunst sich fixierte auf die Gefängnisse, die Nissenhütten, die Obdachlosenasyile, also auf die sogenannten Randschichten der Gesellschaft. In den beiden Filmen hier gibt es einmal die Poesie, die man in den eigenen vier Wänden erzeugt, und wenn man das Soziale sucht, dann geht man nicht zu SAAB, sondern zu den Sachen, die aus dem neunzehnten Jahrhundert in die Gegenwart herübereagten.*

* Der Band erschien 1956 in Stockholm bei Wahlström und Widstrand. Die Veröffentlichung »bei Suhrkamp«: Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt am Main 1968, S. 7-35, zuerst allerdings erschienen Weiss' Bemerkungen in *Akzente* 1963/2.

PW: Ich hab' die Serie der dokumentarischen Filme abgeschlossen 1960 mit einer Auftragsarbeit für das dänische Filminstitut, der Film hieß *Hinter den Fassaden*, der schildert das Dasein der Menschen in den modernen Schlafstädten außerhalb Kopenhagens. Wir gingen in die Wohnungen hinein und interviewten die Menschen und zeigten den Kontrast zwischen der dänischen Kleinbürgerlichkeit und dem Funktionalismus der enormen Häuserblöcke.

HF: *Das war der Zeitpunkt, wo auch die Bundesrepublik aufhörte, den Wiederaufbau bloß zu feiern.*

PW: Im selben Jahr erschien dann *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1952 geschrieben wurde, während ich *Halluzinationen* drehte. Der Schlußpunkt meiner Filmperiode, als ich mich auch noch mit dem Malen beschäftigte, war also um 1960, da kam das erste Buch heraus, und ich ging ganz zur schriftstellerischen Arbeit über. Und dann schrieb ich *Abschied von den Eltern*, *Fluchtpunkt*, *Marat* und so weiter. Die Filme stellen eine geschlossene Periode dar, in dieser Übergangszeit zwischen Bildkunst und Literatur.

HF: *Ich habe mir überlegt, als dein erstes Buch rauskam, warst du schon über Vierzig. Da hast du sicher zwanzig Jahre lang Stoffe angestaut, und darum konntest du dann so schnell produzieren. So ähnlich ist es ja beim Godard, der machte zwar mit neunundzwanzig den ersten Film, aber nach zehn Jahren Beschäftigung, und hatte dann tausend Filme im Kopf.*

PW: Das ist *auch* ein Beweis, daß die Armut des Künstlers keineswegs die Arbeit befruchtet. Im Gegenteil, wenn eine Resonanz da ist und die Publikationsmöglichkeit, dann läuft die Arbeit besser.



Peter Weiss

Gespräch mit Harun Farocki II

Harun Farocki: *Hast du nie daran gedacht, in den kommerziellen Bereich des Filmschaffens zu gehen?*

Peter Weiss: Na ja, ich hab' meine Erfahrungen mit dem Paris-Film gemacht; *Schwedische Mädchen in Paris*. Das war mein erster Versuch, mit Filmemachen ein bißchen Geld reinzubekommen. Ein schwedischer Produzent stellte den Stab zusammen.

Meine Aufgabe war die Bildregie, ich hab' in Paris die Milieus ausgesucht, die Szenen zusammengestellt und versucht, soviel wie möglich von den Dingen reinzukriegen, die mich interessierten. Das war 1960: Tinguely machte seine erste Ausstellung in Paris. Wir waren dabei, wir zogen vom Boulevard Montparnasse bis zum Raspail, Tinguely mit seinen Mobiles, mit seinen ganzen Maschinen und Apparaten, die ausgestellt werden sollten. Und dann wurde er verhaftet von der Polizei. Wir haben das gefilmt bis zu dem Augenblick, wo er ins Polizeiauto gesperrt wurde.

Der Film ist voller authentischer Sachen, die Handlung ist eine Bagatelle. Sie schildert das tägliche Leben von ein paar schwedischen Mädchen, wie sie ihren Tag verbringen und sich mühselig durchschlagen. Das wurde dann später von dem Produzenten mit anderen, halb pornographischen Szenen durchsetzt. Wir haben uns davon distanziert.

HF: *Warum hast du aufgehört zu filmen? Ist es leichter, frei zu schreiben, also unabhängig zu sein und zu schreiben, als unabhängig zu sein und zu filmen?*

PW: Ich glaube, es lag an der ungeheuer ungünstigen Situation, in der wir bis Ende der fünfziger Jahre lebten. Was ich bis dahin ge-

macht hatte an Filmen, war jedesmal ein derartiger Verlust, daß ich das einfach nicht mehr fortsetzen konnte.

Gleichzeitig mit dem Filmen lief schon meine schriftstellerische Arbeit. Anfang der fünfziger Jahre habe ich *Die Versicherung* und *Der Schatten des Körpers des Kutschers* geschrieben, parallel zu den Filmen.

HF: *Warum hat dich das Schreiben mehr gefangengenommen?*

PW: Während der fünfziger Jahre war der Film eigentlich das, was mich am meisten interessierte; Ende der fünfziger Jahre hab' ich kaum mehr Bilder gemacht, sondern Filme. Daß es nicht mehr wurde, als es geworden ist, hängt mit der ökonomischen Situation zusammen: daß jeder Film solche Mühe machte, ihn durchzusetzen.

HF: *Ich habe mir eine andere Erklärung überlegt. In deinen Filmen gibt es künstliche Orte, künstliche Räume; du versuchst nicht, den Raum und die Situation beizubehalten, die sich in der Welt nun einmal stellen. Mir kommt das so vor, als ob du den Film verlassen hättest, weil die Möglichkeit, mit realem Material eine bestimmte überhöhte Abstraktion zu schaffen, doch mit den Worten leichter möglich ist. Mit faktographischem Material etwas zu erzeugen, ein paar Jahrtausende in einen Moment zusammenfließen zu lassen – was du in Die Ästhetik des Widerstands gemacht hast –, dazu ist der Film in seiner sprachlichen Entwicklung wahrscheinlich noch zu banal.*

PW: Wenn mich das Medium so gefesselt hätte, hätte ich weitergemacht. Die ganzen Jahre später war mir das Stückeschreiben interessanter als das Filmemachen. Etwas hat mich am Film nicht genug gefesselt.

Für mich waren die Filme immer nur Andeutungen, Skizzen zu

etwas, das mir vorgeschwebt hat, und das hat mich auf die Dauer natürlich nicht befriedigt, weil ich damals wußte, daß ich keine Aussicht hatte, meine ökonomischen Möglichkeiten so zu verbessern, daß ich absehen konnte, irgendwas zu verwirklichen. Nicht einmal im *Vogelfreien*, also in dem Spielfilm, wo wir mehr professionell gearbeitet haben, kamen die Szenen auch nur andeutungsweise heran an das, was mir vorschwebte und was auch im Manuskript viel stärker vorhanden war. Gerade die Übergänge zwischen verschiedenen Situationen, die Doppeldeutigkeiten, da fehlte mir alles, das konnte ich nicht verwirklichen; natürlich, weil mir die Mittel fehlten.

Heute habe ich Angebote, Filme zu machen, in denen sich vielleicht mehr verwirklichen ließe von dem, was mich anzieht. Es sind Angebote aus Schweden und auch von ausländischer Seite. Ich glaube, heute, mit den Arbeiten, die ich hinter mir habe, könnte ich einen Film machen und würde wahrscheinlich auch die Mittel zur Verfügung gestellt kriegen, um etwas zu verwirklichen. Nur hat mir bisher eigentlich die Zeit dazu gefehlt.

Von einem internationalen Konsortium ist mir angetragen worden, den Spanien-Teil aus der *Ästhetik des Widerstands* zu verfilmen und das Szenario dafür zu schreiben. Aber das hat mich nicht richtig gereizt, weil es im Buch schon in seiner ganzen Kompliziertheit ausgedrückt ist. Daraus noch einmal einen Film zu machen, das wäre nicht wichtig genug.

HF: *Mir ist zu Studie II ein Satz eingefallen, den Buñuel und Dalí über den Andalusischen Hund gesagt haben: sie hätten versucht, Bilder zu machen, die nicht interpretierbar sind. Ist das bei euch ein ähnliches Arbeitsprinzip gewesen, als ihr diese einzelnen Bilder gemacht habt?*

PW: Ja. Wir sind von Zeichnungen ausgegangen, ich hatte eine Serie von Grundsituationen aufgezeichnet, schon mit dem Gedan-