

31

Suicide

Regie: Shelly Silver



Land: USA, Japan 2003. **Produktion:** House Productions (New York), Oshikuma Films (Osaka). **Regie, Buch:** Shelly Silver. **Recherche:** Kurihara Nanako (Japan), Christa Blümlinger (Europa). **Postproduktions-Beratung:** Mary Patierno, Ed Bowes, Kathy High, Yvonne Volkart. **Technische Beratung:** Jeremy Chien. **Tonmischung:** Bill Seery, Mercer Media. **Musik:** G.B. Pergolesi, Utada Hikaru, Morning Musume, To Rococo Rot, Azuquita & Los Jubilados. **Darstellerin:** Shelly Silver (Amanda). **Format:** Digi Beta PAL (gedreht auf MiniDV), Farbe. **Länge:** 70 Minuten. **Sprache:** Englisch. **Uraufführung:** 26. Juli 2003, New York Video Festival. **Weltvertrieb:** House Productions, 22 Catherine Street #6, New York, NY 10038-1025, USA. Tel.: (1-212) 732 2986. E-mail: info@shellysilver.com; www.shellysilver.com

Inhalt

SUICIDE sind siebzig mit den verrückten Grübeleien einer fiktiven Filmemacherin voll gepackte Minuten über das Reisen und die Familie, über Geschichte, Tod und Sex, angestellt bei der Durchquerung einer Welt der Einkaufszentren, Flughäfen und Bahnhöfe, auf der verzweifelt hoffnungsvollen Suche nach einem Grund zum Weiterleben. Als persönlicher Tagebuch-Film gedreht und mit der Regisseurin selbst in der Rolle der imaginären Filmemacherin als zentraler Hauptfigur, kommt SUICIDE nervös, düster und komisch daher; ein gewagter Flirt mit dem enthüllend Autobiographischen. Der Film ist ein wilder Ritt, bei dem die Heldin immer tiefer in das Schattenreich zwischen Realität und Fantasie gleitet...

Die Filmemacherin über ihren Film

„Dies ist eine Geschichte über Selbstmord... oder die Idee des Selbstmords.“

Zu Beginn des Films spielt eine gesichtslose Frau, Amanda, mit dem Gedanken, sich das Leben zu nehmen. Anstatt diese extreme und unwiderrufliche Maßnahme zu ergreifen, entscheidet sie sich, von Zuhause fort zu gehen. Dieser Impuls zur Flucht, die einfachste Form der Selbsterhaltung, setzt ihre Geschichte, ihre Reise in Gang. Der Film trägt den Titel SUICIDE, er handelt aber nicht wirklich vom Selbstmord. Selbstmord ist der auslösende Stachel, der die Handlung und die Heldin in Gang bringt und hält.

„Dies ist eine Geschichte vom Begehren. Oder vom Verlust des Begehrens...“

Synopsis

SUICIDE is 70 fully-packed minutes of a fictional filmmaker's crazed ruminations on travel, family history, death and sex as she traverses a world of malls, airports and train stations, chronicling her fiercely hopeful search for a reason to continue living.

Shot to resemble a personal diary film, and starring the director herself as the imaginary filmmaker heroine, SUICIDE is edgy, dark and funny; an audacious act of flirting with the revelatory autobiographical. It is a wild ride, as the heroine slips ever further into the shadow areas between the real and the imagined...

Director's statement

“This is a story of suicide... or the idea of suicide.“

At the start of the film, a faceless woman named Amanda contemplates taking her own life. Rather than immediately taking this extreme and irreversible measure, she decides to leave home. This impulse to flee, based on the simplest form of self-preservation, sets the story, her voyage, in motion. The film is called SUICIDE, but it's not really about suicide. Suicide is the spark that starts and keeps the narrative and the heroine running.

“This is a story of desire. Or the loss of desire...“

Desire is embedded within each frame of video, in the space between two people standing on a train platform, in the small hairs at the tip of a man's ear, in the movement of a woman's frown changing to small secret smile as she stares defiantly into the camera. It is ever-present in the repetitive beat and abrupt cut to silence of the music, paralleling the violent connect/disconnect of the heroine's psyche.

Amanda suffers from an inability to direct her desire into the normative paths of home, job, family and relationships that would allow her to connect and live socially. These paths are blocked, so that her desire must take other, more circuitous, anarchic and fantastic directions, exploding almost indiscriminately onto everyone and everything around her.

It is a juicy film, eliciting rather than erasing desire.

Begehren findet sich in jedem einzelnen Videobild, in dem Raum zwischen zwei Menschen, die auf einem Bahnsteig stehen, in den kleinen Härchen am Ohrfläppchen eines Mannes, im Übergang vom Stirnrunzeln zum heimlichen Lächeln einer Frau, während sie herausfordernd in die Kamera blickt. Es ist ständig gegenwärtig im monotonen Rhythmus der Musik und ihrem abrupten Wechsel zur Stille, der dem brutalen Wechsel zwischen Integrieren und Abspalten und Trennen in der Psyche der Heldin gleicht.

Amanda leidet unter der Unfähigkeit, ihr Begehren in die normativen Bahnen von Heim, Beruf und Familie zu lenken und damit Beziehungen aufzubauen, Anschluss zu finden und ein soziales Leben zu führen. Diese Wege sind blockiert, so dass ihr Begehren andere, umständlichere, anarchistischere und fantastischere Richtungen einschlagen muss und fast schon willkürlich vor jedem und allem in ihrer Umgebung eruptiv zum Ausbruch kommt. SUICIDE ist ein pikanter Film, der Begehren eher hervorbringt, als es auszulöschen.

Das Filmemachen als Manufaktur

Der Film ist eine Liebeserklärung an das kleinformatige Video: Diese Mini-DV-Videotechnik mit ihrem ausklappbaren Monitor, der auch umgedreht werden kann, so dass andere sich sehen können, während sie gefilmt werden. Bei der die Kamera nicht länger an mein Auge gekettet, sondern davon befreit ist, eine prothetische Extension meines Körpers zu sein. Sie kann bequem auf einer nahen Sitzfläche oder auf meinem Schoß platziert werden, wie ein kleiner Hund. Kehrt man mit diesen Bildern von einem Ausflug zurück, so warten die einzelnen Fragmente nur darauf, zusammengesetzt zu werden, was ich dann zu Hause, am Tag oder in der Nacht, mache. Ich wurde mein eigener Manufakturbetrieb, in dem ich aus einem besonders ereignisreichen und produktiven Nachtschlaf erwachen und mich fragen konnte, was meine Heldin heute Merkwürdiges sagen oder tun würde.

Reise / Öffentlicher Raum

Den überwiegenden Teil der neunziger Jahre habe ich auf Reisen verbracht, zuweilen für längere Zeit an einem Ort (Berlin, Tokyo, Paris), zu anderen Zeiten zwischen verschiedenen Städten pendelnd wie die Arme-Leute-Version eines internationalen Geschäftsmannes. Ich war zunehmend fasziniert davon, wie Menschen öffentliche Räume für alles Mögliche nutzen, nur nicht für soziale Interaktion. (...) In mir wuchs das Interesse, einen Film zu machen, der ausschließlich an solchen Durchgangsorten angesiedelt ist. Dazu der allgegenwärtige Einsatz von Kameras an diesen Orten, wie ihn nicht nur die Sicherheitsdienste und die Polizei pflegen, sondern unerlaubterweise, ohne Vertrag oder Absprache, auch Privatfirmen, Touristen und Künstler. Mir schwebte vor, eine Figur aggressiv, wie im Überlebenskampf, in diese Aktivität einzubinden. Die Herstellung von Videoaufnahmen nicht als Mittel des Erhalts oder der Erinnerung, sondern als eine Methode, Dinge miteinander in Verbindung zu bringen.

Über das Filmemachen, die Projektion und andere Kulturen

SUICIDE ist ein Film über das Reisen, über das Filmemachen und über fremde Kulturen. Während der Arbeit an dem Film dachte ich viel an Chris Markers ebenso brillanten wie problematischen Film *Sans Soleil*, der auch so etwas wie ein Reisebericht über die ruhelosen Umwege eines fiktiven Kameramannes ist. Der Voice-Over-Kommentar von *Sans Soleil*, in dem Briefe des reisenden Helden verlesen werden, informiert den Zuschauer jedoch über die Menschen in den jeweiligen Ländern – über die Gedanken der Frauen auf den Marktplätzen der Kapverden, über die Träume japanischer Geschäftsleute, die sich in

Filmmaking as a Cottage Industry

SUICIDE is a love letter to small format video; this MiniDV format technology, with its fold-out screen which can be turned so others can see themselves in the act of being filmed; where the camera no longer needs to be glued to my eye, and is freed from being an extension of my body. It can casually be placed on a nearby seat, or on my lap, like a small dog, a poodle perhaps. Returning from a trip with these images, these fragments waiting to be sewn together, I would edit them at home, day or night. I became my own 24/7 cottage industry, where I could wake after a particularly busy and productive night of sleep to wonder what odd thing would I have my heroine do or say today.

Travel / Public Space

I spent most of the '90s traveling, sometimes settled in a place (Berlin, Tokyo, Paris) other times circulating from city to city, like a poor man's version of an international businessman. I became fascinated with the way people use public spaces for everything but social interactions. As living rooms, as bedrooms, even cubbyhole bathrooms. The man picking his ear sitting across from the man on the cell phone, red-faced and gesticulating as he breaks up with his wife. And I don't even want to think what that person by the garbage can is doing. These are all acts that used to take place in different, more private locations. I became interested in making a film set entirely in these spaces of transit, and in the ubiquitous use of cameras on the part of security police, corporations, tourists and artists, without permission, contact or contract. I thought to make a character involved aggressively in this activity as a means of survival; videotaping not as a means of capturing or remembering, but as a way of connecting.

On Filmmaking, Projection and other Cultures

SUICIDE is a film about travel, filmmaking and foreign cultures. While making it I thought a lot about Chris Marker's brilliant and problematic *Sans Soleil*, also a kind of travelogue about a fictional cameraperson's circuitous wanderings. But *Sans Soleil's* voiceover, consisting of read letters from its traveling hero tells the viewer about the people in the countries visited – the thoughts of women in the outdoor markets of Cape Verde, the dreams of Japanese businessmen sleeping on subways; interpreting the inner workings of these foreign, exotic societies without talking to a single inhabitant. Over the course of Marker's film, only oblique references are made to the cameraman's own feelings, wants and desires during his travels, most often when discussing women or home.

In SUICIDE there is no authoritative monologue, masking the filmmaker's desire. Her verbal and visual projections onto these unknown foreign people and inanimate objects are clearly uni-directional, and except for the very end of the film, there is little reflection back. Unlike *Sans Soleil*, there is certainly no pretense of interaction, knowledge, interpretation or translation of one culture for another.

Why Japan?

I've spent a fair bit of time in Japan over the last 10 years,

der U-Bahn ihren Schlaf holen – und interpretiert das Innenleben dieser fremden, exotischen Gesellschaften, ohne dass auch nur mit einem einzigen Einwohner gesprochen wurde. Im Verlauf von Markers Film werden nur vage Hinweise auf die eigenen Gefühle, Bedürfnisse und Wünsche des Kameramannes während seiner Reise gegeben; und wenn, dann meist in Zusammenhang mit Frauen oder der Heimat.

In *SUICIDE* gibt es keinen bestimmenden Monolog, hinter dem sich das Begehren der Filmemacherin verstecken könnte. Ihre verbalen und visuellen Projektionen auf die unbekanntes, fremden Menschen und Objekte sind eindeutig unilateral; und abgesehen vom allerletzten Stück des Films gibt es kaum einen Moment, in dem diese Projektionen zurückgespiegelt werden. Im Unterschied zu *Sans Soleil* wird nicht im Mindesten der Eindruck von Interaktion, Wissen, Interpretation oder Übersetzung zwischen den Kulturen erweckt.

Warum Japan?

In den vergangenen zehn Jahren habe ich ziemlich viel Zeit in Japan verbracht. (...) Bevor ich dort hinkam, hatte ich kein sonderliches Interesse für die japanische Kultur, sofort nach meiner Ankunft aber war ich bereits verführt und vollkommen überwältigt von der zentralen Bedeutung der Bilder und Gegenstände, die mit einem Eigenleben und einer Autonomie ausgestattet sind, wie ich es nie zuvor erlebt hatte. Im Schintoismus werden Berge, Flüsse, Tiere, belebte und unbelebte Objekte wie Personen verehrt, und dieser Glaube geht auch ein in die visuelle Kultur Japans. Dies schien die perfekte Umgebung für Amandas wilde, wahllose Projektionen zu sein – und es ist ein Ort, an dem sie in vollständiger Isolation existieren konnte, ohne jede linguistische oder kulturelle Befähigung zur Kommunikation, an dem das Begehren der anonymen Heldin unbesorgt entfesselt werden konnte, jenseits der Gefahr tatsächlicher menschlicher Interaktion.

Über die Familie und die Notwendigkeit, fern der Heimat zu sein

Die Bedeutungen der Geschichte, die schließlich zutage traten – einschließlich der Entdeckungen, die Amanda im Verlauf ihrer qualvollen Reise über ihre Familie machte –, kamen auch für mich überraschend. Ich hatte nicht beabsichtigt, eine in diesem Sinne psychologische Geschichte zu erzählen. In dieser Hinsicht hat mich Amanda überrumpelt – sie gestattete mir nicht, das Selbstmordmotiv nur als reines Erzählmittel zu verwenden, als ein Attribut, mit dem ich ihrer Reise Mitgefühl sichern und Gewicht geben wollte.

Warum sollte jemand sein Leben aufgeben, eine vertraute Welt verlassen, um an kalten, wurzellosen Orten des Transits, des Kommerzes und des Tourismus Zuflucht zu suchen? Diese Orte bieten denjenigen ein Gefühl der Sicherheit, die vor der unmöglichen übermäßigen Verbundenheit mit der Heimat weglaufen. Hier kann Amanda vorübergehend zur Ruhe kommen, obwohl ihre Stimme und ihr Blick allzu schnell jeden neuen Raum mit dem verwirrten Ekel anfüllen, den sie mit sich herumträgt und der sie schließlich immer weiter treibt. In ihrer Fantasie kann sie sich eine momentane Verbindung zu unnahbaren Fremden ausmalen, gerade weil sie keine Möglichkeit der wirklichen menschlichen Interaktion bieten.

Ein Bild sieht auf Amanda aus dem Nachthimmel herab – eine junge Frau, die in blendendem Licht und monströser Größe erscheint und eine Zigarettenschachtel an ihre schönen feuchten Lippen hält. Ein unglaublich sexualisiertes Bild, jedoch ohne Details, ohne jede Hitze oder nackte Haut. Begehrt sie diese Frau sexuell oder würde sie selbst gern diese junge Frau sein, über deren unbesorgt schimmernde Augen verfügen, mit denen sie sie direkt anblicken könnte? In jedem Fall

first while shooting *37 Stories About Leaving Home*, a documentary about a group of mothers, daughters and grandmothers living in the Tokyo area. Before ever going, I had no interest or attraction to the culture, but on arrival I was seduced, completely boulevardised by the central importance of images and objects, how they are invested with a life and autonomy I had never experienced before. In Shintoism, mountains, rivers, animals, as well as animate and inanimate objects are worshipped and personified, and this belief infuses the visual culture of Japan. This intuitively seemed like the perfect environment for Amanda's wild indiscriminate projections. It was also a place where she could exist in complete isolation, with no linguistic or cultural ability to enter or communicate; where the anonymous heroine's desire could safely begin to be released without the danger of actual human interaction.

On Family, and the Necessity to be Far from Home

The final implications of the story, including the discoveries that Amanda makes about her family over the course of her tortuous journey came as a surprise to me. I did not intend to tell this kind of psychological narrative. Here, my fictional Amanda turned the tables on me – she would not allow me to use suicide as a purely narrative device, an attribute that I'd give to lend sympathy and weight to her journey.

Why would someone leave a life, a familiar world, to take refuge in cold, rootless places of transit, commerce and tourism? There is a generic safety in these spaces, if one is running from the impossible over-connectedness of home. It is here that Amanda can temporarily rest, although all too quickly her voice and vision fill each new space up with the confused disgust she carries with her, at which point she must once again move on. She can fantasise a momentary connection with unapproachable strangers, as they provide no possibility for real human interaction.

An image looks down at Amanda from the night sky of a young woman, lit to dazzle and of monstrous size, with a cigarette box leaning against her beautiful moist lips. An incredibly sexualised image, but without details, heat, pimples or wrinkles. Does she desire this woman sexually, or does she want to be her, to have her untroubled liquid eyes that can meet hers directly? Either way, there is a kind of escape and pleasure here. The hint of a connection, a solidarity, an alternative.

Truth and Lies and the Story of a Woman Who...

This question of truth and fiction has consistently interested me; it is a problem that has been present from my earliest work – how it is imbedded into the very language of film, organised to silently communicate to the viewer what should be understood as real or not. I've always been fascinated by the investment the viewer has in the so-called real, a wanting to believe what they are watching is tied to an actual person, that it's the genuine inner dirt. I am certainly playing with this desire in *SUICIDE*, shooting it to mimic a personal journal film, leading it with an intimate first-person voiceover. But then of course the

stellt sich hier gleichzeitig so etwas wie Flucht und Lust ein. Die Andeutung einer Verbindung, einer Solidarität, einer Alternative.

Wahrheit und Lüge und die Geschichte einer Frau, die...

Die Frage nach Wahrheit und Fiktion hat mich immer interessiert; das ist eine Problematik, die seit meinen frühesten Arbeiten in meinen Filmen präsent ist. Mich interessiert, inwiefern sie der Filmsprache selbst zugrunde liegt, die so organisiert ist, dass sie dem Zuschauer stillschweigend mitteilt, was als real verstanden werden soll und was nicht. Mich hat immer die Bedeutung fasziniert, die der Zuschauer dem so genannten Realen beimisst, aus dem Wunsch heraus, glauben zu können, dass das Gesehene sich auf eine wirkliche Person bezieht, dass es sich um authentischen inneren Schmutz handelt. Natürlich spiele ich in SUICIDE mit diesem Wunsch, indem ich den Film wie einen persönlichen Tagebuch-Film gemacht habe und eine intime Erzählerstimme in der ersten Person durch den Film führen lasse. Andererseits ist die Erzählerin ein bisschen... unzuverlässig, und die Dinge beginnen, etwas... weit hergeholt zu erscheinen.

Ich versuche, das Vertrauen der Leute in das so genannte 'Reale' für den Film produktiv zu machen, wobei ich auf die Verantwortung des Repräsentierens, der 'Fairness' gegenüber einer vollständig künstlichen Figur verzichte. Und dann macht es natürlich auch Spaß, einfach Dinge zu erfinden, den Geist frei schweifen zu lassen, ohne sich von Sätzen wie „sie hat niemals gesagt, dass“, „sie meinte das gar nicht“ oder „so etwas würde nie passieren“ einschränken zu lassen. Natürlich bin ich bei alledem die Angeschmierte. Erwartungsgemäß identifizieren die Leute mich mit der Figur, das ist das gefährliche Spiel, das ich treibe, mit der Folge, dass die Leute sich entweder bei Tisch von mir wegssetzen, als ob ich verrückt oder verdorben wäre, oder dass sie sagen: „Oh, Shelly, es tut uns ja so leid. Wir wussten ja gar nicht...“ Das erinnert mich an das, was David Bellos über die Arbeiten des wunderbaren französischen Schriftstellers Georges Perec geschrieben hat: „Autobiographie ist immer Fiktion; das Umgekehrte trifft jedoch vielleicht nicht in gleichem Maße zu.“

Wie man eine suizidale Frau von fragwürdigem Geisteszustand spielt

Wie Amanda bin auch ich eine Filmemacherin. Ich reise. Ich filme Menschen. Ich verbringe endlos viel Zeit an öffentlichen Orten. Unverbunden. Ich liebe die Freiheit, die ich in solchen Momenten verspüre. Versprengt zu sein, überall und nirgends, bombardiert mit Ton- und Bildfetzen. Wie Amanda verbringe ich übermäßig viel Zeit in Bahnhöfen, Flughäfen... fantasierend.

Ich bin weniger zusammenhanglos, weniger traurig, nicht mit ihrer besonders schweren Familiengeschichte belastet. Und ich bin nicht selbstmordgefährdet. Auf der anderen Seite ist sie lustiger als ich. Und sexuell anziehender. Verrückter und selbstverständlich ein gutes Stück verwegener. Schwierig, zornig, starrköpfig und verletzlich, fast schon so, als trüge sie Rasierklingen im Haar. Beim Schreiben, Drehen und Schneiden des Films habe ich mich in sie verliebt, was stets ein gefährlicher Lauf der Dinge ist.

Shelly Silver wurde 1957 in New York geboren. Nach ihrem Studium an der Cornell University nahm sie am Whitney Museum of American Art Independent Study Program teil. Sie war DAAD-Stipendiatin in Berlin, Stipendiatin des Japan/US Creative Arts Fellowship Program in Tokio und der Cité Internationale des Arts in Paris. Sie lebt zur Zeit in New York, wo sie an der Cooper Union and im MFA Program of Photography & Related Media der School of Visual Arts unterrichtet.

narrator is a bit... unreliable, and things do start to get a bit... far-fetched.

I am attempting to draw on the investments people have in the so-called "real" while relinquishing the responsibility of representing, being "fair" to this character who is completely fabricated. Also there is such a pleasure in making things up. Letting the mind float free, untethered from the sentences, "she never said that", "she didn't mean that", "that never happened", "that could never happen". Of course, in this I am the fall guy. Not surprisingly, people identify the character with me. This is the dangerous game I'm playing, that people will either move away from me at the dinner table, as if I'm mad or tainted, or say, "Oh we're so sorry, Shelly. We didn't know..." I'm reminded of something David Bellos wrote about the work of the wonderful French writer Georges Perec: "Autobiography is always fiction; the converse is perhaps not quite as true." *On Playing a Suicidally Depressed Woman of Questionable Mental Stability*

I am, like Amanda, a filmmaker. I travel. I shoot people. I spend endless amounts of time in public spaces, disconnected. I have a real love of the liberation I feel in these moments, being displaced, anywhere and nowhere, bombarded with fragments of sound and images. I, like her, spend inordinate amounts of time in train stations, in airports... fantasising.

I am less disjointed, less sad, not burdened by her particularly heavy family history. And I am not suicidal. But on the other hand she's funnier than I am, and sexier; crazier and certainly a good deal more gutsy: She's difficult, angry, bullheaded and spiky almost to the point of wearing razor blades in her hair. Over the course of writing, shooting and editing the film I fell in love with her, always a dangerous course of action.

Biofilmography

Shelly Silver was born in New York City in 1957. She received a BA and BFA from Cornell University and subsequently attended the Whitney Museum of American Art Independent Study Program. Silver has held artist residencies with the DAAD Artists-in-Residence Program in Berlin, the Japan/US Creative Arts Fellowship Program in Tokyo and the Cité Internationale des Arts (through the National Endowment for the Arts and the American Center) in Paris. She currently lives in New York, where she teaches at The Cooper Union and in the MFA Program of Photography and Related Media at the School of Visual Arts.

Films / Filme

1980: *Here We Are*. 1984: *Are We All Here?* 1987: *Meet the People*. 1989: *Things I Forget to Tell Myself. Getting in*. 1990: *We*. 1991: *The Houses that are Left*. 1994: *April 2nd. Former East / Former West*. 1996: *37 Stories about Leaving Home*. 1999: *small lies, Big Truth*. 2001: *1*. 2003: *SUICIDE*.