

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

32

34. internationale
filmfestspiele berlin

DOOMED LOVE

| | |
|---|--|
| Land | USA 1982 - 83 |
| Produktion, Regie, Buch | Andrew Horn |
| Dialoge | Jim Neu |
| Musik Musik zu 'Beach Song' 'Kitchen Song' Texte zu 'Beach Song' 'Kitchen Song' | Evan Lurie und Lenny Picket und Jim Neu |
| Kamera | Carl Teitelbaum |
| Schnitt | Steve Brown, Charlie Beesley |
| Dekor | Amy Sillman, Pamela Wilson |
| Ton | Ulrich Kilian |
| Darsteller | |
| Andre | Bill Rice |
| Lois | Rosemary Moore |
| Bob | Allen Frame |
| Psychiater | Jim Neu |
| Paar im Fernsehen | Charles Ludlam, Blackeyed Susan |
| Uraufführung | 13. Oktober 1983, Independent Feature Project, New York |
| Format | 16 mm, Farbe |
| Länge | 75 Minuten |

Anmerkung zum Titel des Films:
'Doomed Love' heißt soviel wie 'Das Verhängnis der Liebe' oder 'Die zum Scheitern verurteilte Liebe'. Der Regisseur selbst möchte seinem Film den deutschen Untertitel 'Liebestod USA' geben.

Inhalt

Wo endet der Mythos, und wo beginnt das Leben?

Ein alternder Professor für romantische Literatur entschließt sich zu sterben, um im Tode mit seiner verlorenen Geliebten vereint zu sein. Sein erster Selbstmordversuch scheitert jedoch, und im Büro seines Arztes begegnet er einer jungen Krankenschwester, mit der er sich anfreundet. Sie ist von seiner krankhaften Hinnäherung zu einem romantischen Tod fasziniert, aber auch verwirrt. Durch ihre eigenen mythisch-romantischen Vorstellungen wird sie unwillentlich in eine doppelte Dreiecksbeziehung hineingezogen, die die Obsession des Professors ebenso wie ihre eigene Ehe zu zerstören droht. Kann sie die erneute Verkörperung derjenigen sein, die er sucht?

Der Regisseur über seinen Film

Das Thema des Films ist die romantische Mythologie. Zu diesem Zweck nimmt er die Funktion von Zeit und Erinnerung in der persönlichen Mythologie der Hauptfigur und ihrer romantischen

Geschichte als Ausgangspunkt. Der Film beschäftigt sich mit den populären Erscheinungsformen romantischer Mythologie, wie sie in Vergangenheit und Gegenwart von den verschiedenen Medien entwickelt und verbreitet worden sind.

DOOMED LOVE ist als Film einmalig in seinem Gebrauch theatralischer und opernhafter Stilmittel. Bestimmend für den Film sind die von Jim Neu, einem früheren Mitarbeiter von Robert Wilson, geschriebenen Dialoge. Neus Dialoge setzen sich zusammen aus alltäglichen Sätzen und bekannten Ausdrücken, die viele vertraute Assoziationen wachrufen, aber wenig erzählerischen Inhalt besitzen. Den ganzen Film hindurch tauchen Abschnitte aus dem Text wie musikalische Motive immer wieder auf; sie ergeben eine eigene Sprache, die ihre Bedeutung durch den wechselnden Zusammenhang von Personen und Situationen erhält.

Die Struktur des Textes zusammen mit dem Rhythmus und der Wiederholung der Worte ergeben eine musikalische Qualität der Vermittlung. In Übereinstimmung mit Jim Neus früheren Performance-Arbeiten wird den Dialogen der Schauspieler eine durchgehende Musikpartitur von Evan Lurie (dem Pianisten der 'Lounge Lizards') unterlegt; die Songs von Lenny Pickett kommen hinzu und geben dem Ganzen einen opernhaften Charakter. Die Musik Evan Luries strebt zwar nicht nach der Vielschichtigkeit und Emotionalität der Oper, aber sie überhöht das Spiel der Darsteller und etabliert Themen sowie Leitmotive, die eine musikalische Sprache parallel zur Sprache des Textes ergeben.

In die Beschreibung der Beziehungen zwischen den Hauptfiguren baut der Film kleine Rand-Episoden ein (die die Personen manchmal selbst darstellen, häufiger aber zusammen mit den Zuschauern nur betrachten oder anhören), die zusammen mit kulturellen Hinweisen die jeweilige Situation vertiefen. Fernsehen, Filme, Stücke, Lieder, Geschichten und Gemälde kommentieren und beeinflussen (wie im wirklichen Leben) die Ideen und Gefühle der Personen des Films; sie stellen den Zusammenhang ihrer Aktionen her.

Riesige expressionistische Gemälde von Amy Sillman und Pamela Wilson haben die Funktion von Versatzstücken, aber sie sollen mehr emblematisch als realistisch wirken. Konzipiert als erkennbare Schauplätze, sollen die gemalten Dekorationen abstrakte und offensichtlich falsche Situationen erzeugen; sie unterstreichen die fiktive und illusionäre Eigenschaft des Films. Es besteht auch eine direkte Beziehung zwischen Dekor und Text: Worte und Sätze werden in die visuelle Gestaltung einbezogen, um die begleitenden Szenen zu kommentieren. Obwohl der Film in Farbe ist, war es die Absicht der Dekor-Malerinnen, ihre Arbeit in schwarzweiß auszuführen, um die gemäldehafte Wirkung des Dekors noch zu verstärken. Die Kostüme der Schauspieler sind ebenfalls in schwarzweiß gehalten, um eine Harmonie mit dem Dekor herzustellen.

Dieses Prinzip wird einen Schritt weitergeführt in der Kameraarbeit: die Kamera filmt die Schauspieler frontal; ihre Beziehung zum Hintergrund wird durch den gemalten Raum mehr bestimmt als durch die Kamera-Perspektive. Die Szenen sind in solcher Weise komponiert, daß eine Art von Stilleben-Erzählung angedeutet wird, wie man sie auch in der Malerei oder der Fotografie findet. Die Bewegung auf der Leinwand ist auf ein Minimum reduziert, so daß Bewegungen und Gesten durch ihre Seltenheit erhöhte Ausdruckskraft gewinnen. Der Film konzentriert sich auf die Bewegung der visuellen Übergänge, auf die filmische Gegenüberstellung von Bildern. Was jedoch dabei herauskommt, ist eine Struktur immer wiederkehrender tableaux, die man mit bestimmten thematischen Ideen zu assoziieren beginnt. Wie in den Dialogen

gen wird ein Vokabular von Bildern aufgebaut, das man schließlich als eigene Sprache erkennt.

Interview mit Andrew Horn

Von Ulrich Gregor

Frage: Wann haben Sie mit diesem Film begonnen?

Andrew Horn: Die Idee hatte ich schon 1979, und ich arbeitete ungefähr ein Jahr lang an dem Drehbuch zusammen mit meinem Freunde Jim Neu, einem Bühnenschriftsteller, der auch ein Mitarbeiter von Robert Wilson ist. Er hat ziemlich viele Dialoge für Robert Wilson geschrieben.

Ich schrieb die eigentliche Story und versah sie mit vielen Bemerkungen – was eigentlich passieren sollte, wer die Personen sein sollten und was ich ausdrücken wollte. Jim schrieb zunächst einige Szenen auf der Basis meiner Notizen, aber je mehr er die Erzählung ausdehnte, umso schlechter wurde das Buch. So sagte ich ihm: Vergiß die ganze Story, du weißt, wie die Situationen sind, schreib nur noch die Dialoge. Ich glaube, das ist eine interessante Lösung, denn darauf entwickelte sich die Idee eines Films, in dem die Erzählung viel mehr von der Musik als von den Dialogen abhängen sollte; und die Geschichte, die durch die Musik ausgedrückt wird, würde den Dialogen ihren Sinn verleihen. Wenn mich jemand fragt, was das für ein Film ist, den ich gemacht habe, so antworte ich: eine Oper, denn in der Oper ist es vor allem die Musik, die die emotionale und erzählerische Eigenart der Geschichte trägt.

Frage: Hatten Sie von vornherein die Idee, den Film in gemalten Kulissen spielen zu lassen?

Andrew Horn: Das ergab sich im Lauf von Diskussionen über die Szene mit dem Mann und der Frau am Strand. Ich dachte mir, die Szene ist viel besser, wenn sie singen als wenn sie sprechen. Das wird sicher viel interessanter. Wir sprachen eine Weile darüber, und ich dachte mir: wenn wir schon ein Musical machen, dann müßten wir uns um ein besonderes Dekor bemühen, wir sollten die Szene nicht an einem echten Strand spielen lassen, sondern uns unseren eigenen Strand zurechtmachen. Und von da aus kam ich dazu, dies Prinzip auf den ganzen Film auszudehnen. Durch eine Mitarbeiterin von Robert Wilson lernte ich zwei Malerinnen kennen, die dann die gesamten Dekors für den Film ausgeführt haben. Pamela Wilson hat die chinesischen Dekors am Ende des Films ganz allein gemalt.

Frage: Woher kam die Idee zu dieser chinesischen Episode?

Andrew Horn: Als ich an dem Drehbuch zu dem Film arbeitete, las ich noch einmal einen Essay von Somerset Maugham mit dem Titel 'On Romance'. Er beginnt den Essay mit dieser chinesischen Geschichte. Sie erschien mir als Paradigma für den ganzen Film perfekt geeignet, wenn ich sie als Epilog benutzen würde. Wir haben uns auch um eine Sternenkarte bemüht, die zu dieser Geschichte paßt, und im Museum of Natural History danach gesucht. Die Chinesen haben aber keine Sternenkarten mit bildlichen Symbolen. Wir fanden stattdessen etwas aus Skandinavien, eine ganz ähnliche Geschichte, die wir für den Anfang benutzten.

Unsere Dekorationen haben oft eine Verbindung zu den Texten, die in einer bestimmten Szene vorkommen. In der Wohnung des Mannes beispielsweise ist das Tapetenmuster ein Zitat aus Ian Forsters 'Passage to India'. Darin geht es um einen Mann, der ein Photo seiner verstorbenen Frau betrachtet, zu weinen beginnt, und je länger er es betrachtet, desto weniger kann er es sehen. Das ist auf die Wand geschrieben; wenn man in die Nähe kommt, kann man es lesen. Für das Büro des Psychiaters benutzten wir ein Stück aus der Arie, die in der folgenden Szene gesungen wird, als der Mann auf einer Bergspitze steht. Und auch in der chinesischen Szene benutzten wir Inschriften, die, glauben Sie es oder nicht, etwas bedeuten. Das chinesische Gedicht, das in der Flußufer-Szene im Himmel erscheint, bekam ich aus dem Metropolitan Museum of Art. Es ist ein ganz einfaches Gedicht über einen Abschied am Fluß an einem klaren Tag.

Frage: Können Sie etwas über die Musik des Films sagen?

Andrew Horn: Bei der Arbeit am Drehbuch erinnerte ich mich an

bestimmte Musikstücke, die ich kannte, die eine Beziehung zu unserer Arbeit hatten. Das erste, worauf ich kam, war ein Stück aus der Oper 'Die tote Stadt' von Korngold, das ich zum ersten Mal in einem Film von Daniel Schmid gehört hatte, *La Paloma*. Ich las später das Libretto zu dieser Oper und erkannte, daß sie eine ganz ähnliche Geschichte erzählt. So sagte ich mir: diese Musik müssen wir unbedingt verwenden. Deswegen kam es mir so genau auf die Untertitel an und auch darauf, die Übersetzung des Librettos zu zeigen, denn ich wollte sagen: das ist die Geschichte, sie hat eine bestimmte Beziehung zu dem Film. Von da aus kamen mir dann die Ideen zu den anderen Stücken, Liedern usw. Wir benutzten auch ein Zitat aus Jacques Demys Musical *Les parapluies de Cherbourg* (Die Regenschirme von Cherbourg). Die Hollywood-Szene, die wir inszenierten, ist ein Ausschnitt aus *Private Lives* von Noel Coward. Der Mann, der in dieser Szene spielt, ist ein bekannter New Yorker Bühnenschriftsteller, er heißt Charles Ludlam.

Frage: Können Sie etwas über Ihre frühere Arbeit sagen; wie sind Sie zum Film gekommen?

Andrew Horn: Ich habe angefangen, Filme zu machen, als ich 11 Jahr alt war. Ich hatte eine 8mm-Kodak-Kamera, ich machte Remakes von alten Horror-Filmen, *Frankenstein*, *Die Mumie*, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Das ging über Jahre, ich machte einen Film pro Woche, sie waren meistens 3 Minuten lang. Dann ging ich aufs College und studierte Dekor und Theater. Ich wäre vielleicht ein Bühnenbildner geworden, wenn ich nicht mit dem Film in Berührung gekommen wäre. Ich besuchte dann die Filmschule an der Boston University, aber da hat es mir nicht gefallen. Ich fühlte mich mehr zur Theater-Schule hingezogen, ich machte die Dekorationen für ein Stück und arbeitete an ein paar anderen Stücken mit. Dann entschloß ich mich, nach New York an die Filmschule der New York University zu gehen. Das war 1973. Im ersten Jahr hatte ich gleich einen großen Erfolg, ein Film von mir wurde für einen 'Academy Award' nominiert. Es war *Chroma*, ein 8 Minuten langer Experimentalfilm, der mit Tanz zu tun hatte. Ich studierte dann vier Jahre lang Tanz und drehte mehrere Tanz-Filme mit dem Tänzer Andy de Groat. Mit John Meaney zusammen drehte ich dann die Bearbeitung einer Kurzgeschichte von Guy de Maupassant. Der Film war 30 Minuten lang. Wir waren sehr beeinflusst von Daniel Schmid. Ich dachte damals nicht mehr an *La Paloma*, aber später sah ich den Film noch einmal und ich war geradezu verlegen, als ich erkannte, wie viel wir entlehnt hatten!

Aus dem Maupassant-Film entwickelte ich die Idee, eine Geschichte durch andere Geschichten erzählen zu lassen, die die Personen entweder erzählen oder hören. Das hat auch damit zu tun, daß unsere Wahrnehmung heute in großem Maße darauf basiert, was wir aus dem Fernsehen, aus Filmen, aus Büchern und aus Liedern entnehmen; das ist ebensoviele ein Teil unserer Erfahrung des wirklichen Lebens, das wir leben. Leute, die ich kenne, gehen mehrmals pro Woche ins Kino, und ein Drittel ihrer Unterhaltung beschäftigt sich damit, was sie im Kino oder im Fernsehen sahen. Ich wollte das als Motiv in meinen Film einführen, für die Personen des Films ebenso wie für die Zuschauer. Das ist eine konzeptuelle Idee. Es gefällt mir, im Publikum zu sitzen und zu sehen, wie das Publikum das Publikum beim Ansehen eines Films sieht. Das ist so in der Szene mit den Regenschirmen von Cherbourg.

Frage: Können Sie etwas darüber sagen, wie dieser Film finanziert wurde?

Andrew Horn: Während ich für meine früheren Filme Zuschüsse von außen erhalten konnte, gelang mir das bei diesem Film leider nicht. Ich konnte einiges umsonst bekommen, zum Beispiel ein Studio, die Leute arbeiteten umsonst, und ich erhielt auch Geräte kostenlos. Aber abgesehen davon mußte ich mein eigenes Geld in den Film investieren. Ich gab es alles aus, restlos.

Wir fingen mit dem Drehbuch 1979 an und hatten 1980 ein Drittel des Films abgedreht. Dann ging es nicht mehr weiter. Ich mußte mich erst einmal finanziell wieder erholen. Ich war zwischendurch in Europa und zeigte dort meine Tanz-Filme, die ziemlich populär waren, besonders in Frankreich. Zwei Jahre später wollte ich den Film fortsetzen, bekam aber das ursprüngliche Team

nicht mehr zusammen und mußte deshalb mit einem neuen Team und neuen Darstellern noch einmal ganz von vorne anfangen. Das einzige, was von dem alten Film noch existiert, ist die Szene im Fernsehen. Wir fingen im Sommer 1982 noch einmal an und drehten den ganzen Film in 11 Tagen ab. Der Schnitt dauerte dann zehn Monate. Wir hatten Schwierigkeiten mit der Musik. Ich mußte zwischendurch noch einmal den Komponisten wechseln.

Das Interview wurde in New York im Oktober 1983 aufgenommen.

Biofilmographie

Andrew Horn, geb. 16. 9. 1952, New York
Ausbildung an der Filmschule der New York University.

Filme

- 1973 *X-Fade*, 16 mm, 1 1/2 Minuten, Farbe
Chroma, 16 mm, 8 Minuten, Farbe, Reale Bilder werden zerlegt und in einen neuen abstrakten Zusammenhang gebracht. Der Film erhielt ein 'Certificate of Merit' von der 'Academy of Motion Picture Arts and Sciences' in der Kategorie Studentenfilm.
- 1976 *Dead Cats*, 16 mm, 17 Minuten, Farbe. Schwarze Komödie aus dem Blickpunkt eines Kindes. Basiert auf einem Auszug aus 'Il conformista' von Alberto Moravia.
- 1977 Filmsequenzen für die Aufführung des Theaterstücks 'Der Ring Gott Farblonjet' von Charles Ludlam.
- 1978 *Elaine: A Story of Lost Love*, 16 mm, 28 Minuten, Farbe (monochrom). Nach Motiven von Guy de Maupassant. Mitwirkende sind Mitglieder der 'Ridiculous Theatrical Company', zusammen mit John Meaney.
Passages of Time, 16 mm, 15 Minuten, Farbe. Basiert auf der Tanz-Performance 'Solo for Body and Clocks' von Carter Frank. Zusammen mit Robyn Brentano.
- 1979 *Cloud Dance*, 16 mm, 15 Minuten, Farbe. Ein Film mit dem Tänzer Andy de Groat in einem Environment aus 13.000 hängenden Fäden von Lenore Tawney. Zusammen mit Robyn Brentano.
- 1981 *The Bob & Lois Tapes*, Video, 40 Minuten, Farbe. Vier Episoden aus der fortschreitenden Romanze von Bob und Lois (2 Personen aus DOOMED LOVE), geschrieben von Jim Neu als Teil der Performance 'Oneosaph' von Hugh Levick.
Space City, 16 mm, 25 Minuten, Farbe und schwarzweiß. Eine filmische Verschmelzung von Tanz, Film und visueller Kunst, basierend auf der Arbeit des Choreographen Kenneth King. Eine Gemeinschaftsarbeit von Robyn Brentano, Kenneth King, Rick Britzenhofe und Andrew Horn.
- 1982 *Ideas/Ideas*, Video, 7 Minuten, Farbe. Satire auf ein 'soziales' Fernsehprogramm, Teil der Performance 'Straight Man' von Jim Neu.
- 1983 DOOMED LOVE