

DEATH AND THE SINGING TELEGRAM

Der Tod und das singende Telegramm

Land USA 1975 - 1983

Produktion, Regie,
Kamera, Ton, Schnitt Mark Rance
Schnitt-Assistenz Ann Schaezel

Uraufführung 12. Oktober 1983, Independent
Feature Project, New York

Format 16 mm, Farbe und schwarz-weiß

Länge 110 Minuten

Inhalt

Meine Mutter und ihr Bruder Dale verließen ihr Heim in West Virginia, um aufs College zu gehen; sie kehrten nie wieder zurück. Sie wurden Angehörige der oberen Mittelklasse: ihre Manieren, ihr Wertesystem und ihre Art zu sprechen änderten sich. Ihre Brüder und Schwestern jedoch blieben zurück; sie arbeiteten in Charleston, nicht weit von der Farm entfernt, wo sie alle geboren waren. Dreißig Jahre später, kurz vor dem Tode ihrer Mutter, stehen meine Mutter und Dale vor der Notwendigkeit, ihre Schulden zu begleichen und mit der Familie Frieden zu schließen. Der Film wurde über einen Zeitraum von fünf Jahren hinweg gedreht; er erforscht die Gefühle aller Mitglieder der Familie. Ich versuchte die Emotionen zu zeigen, die im Kampf zwischen dem Leben des Individuums und dem Leben in Familie und Ehe unter der Oberfläche liegen. Der Film ist ein Drama des Altwerdens und des Lebens im Angesicht unwiderruflicher Entscheidungen.

(Mark Rance)

Mark Rance über seinen Film:

Ich arbeitete bei den Aufnahmen zu DEATH AND THE SINGING TELEGRAM allein. Das Tonaufnahmegerät war seitlich an der Kamera befestigt und mit ihr über einen gemeinsamen Schalter verbunden. Es kam mir darauf an, ganz schnell zum Drehen und zur Aufnahme bereit zu sein. Ohne ein Team, ohne Beleuchtung.

Bei dieser Arbeitsmethode finden die Filmaufnahmen in einer Atmosphäre der Intimität statt. Oft spielt sich das, was gefilmt wird, nur zwischen der gefilmten Person und dem Filmemacher ab.

Meine ursprüngliche Absicht war, eine Serie von Filmen über die Familie meiner Mutter zu machen. Meine Großmutter war gerade in ein Pflegeheim eingeliefert worden und die Familie wartete auf ihren Tod. Dieses Warten war für meine Mutter und ihre Geschwister eine große Belastung. Sie begannen untereinander zu streiten: darüber, wer mehr getan hatte, wer wem etwas schuldig war.

Ich begann das Projekt, indem ich meine Mutter filmte, als sie ihr Heim in Chicago verließ, um auf eine Mode-Design-Schule in New York zu gehen. Ich sollte sie das ganze Jahr hindurch filmen, in dem sie die Schule besuchte. In der Mitte des Jahres

drehte ich einen Film über meinen Onkel Dale, den liebsten Bruder meiner Mutter, der ihr am nächsten stand.

Als ich die Arbeit an dem Film begann, schloß ich meine College-Ausbildung ab und trat zwei Wochen später einem Fortgeschrittenkurs für praktische Filmarbeit am M.I.T. bei (Massachusetts Institute of Technology), der unter der Leitung von Richard Leacock stand. Am M.I.T. suchten Jeff Kreines, Joel Demott und Ed Pincus nach Wegen, um dem Dokumentarfilm eine neue Intimität zu verleihen; ihr Verfahren bestand darin, allein zu filmen. Thema ihrer Filme war das banale Leben des Alltags.

Für dieses Verfahren interessierte ich mich, um es nutzbar für dramatische Zwecke zu machen; gleichzeitig wollte ich einen Film drehen, der stärkeren Schwung hatte, der sich mit wichtigen Ideen beschäftigte. Wie meine Familie sich gegenüber dem Tod verhielt, löste zum Beispiel Fragen aus, die ihr ganzes Leben betrafen und nicht in einem Kurzfilm behandelt werden konnten. Unsicher, welche Form das Projekt schließlich annehmen würde, entschloß ich mich dazu, fünf Jahre lang zu filmen. Diesen Zeitraum habe ich ganz willkürlich festgesetzt. Wichtig war nur, daß die Zeit ausreichte, um mit der Kamera Veränderungen im Leben der Menschen festzuhalten und um – mit ein wenig Glück – die ganze Spannweite der Gefühle zu porträtieren, die sie bewegten.

Als ich am M.I.T. war, beendete ich den Film über meine Mutter, *Mom*, der für einen 'Academy Award' in der Kategorie Studentenfilm nominiert wurde. Nun dauerten die Dreharbeiten schon 3 Jahre. Ich war ziemlich viel zwischen Chicago, New York und West Virginia unterwegs gewesen. Mit Unterstützung des 'National Endowments for the Arts' zog ich nach West Virginia und verbrachte dort die letzten beiden Jahre mit Dreharbeiten. Meinen Lebensunterhalt verdiente ich in dieser Zeit mit verschiedenen Jobs als Kellner, Teppichreiniger und Nachrichten-Kameramann.

Als die Dreharbeiten 1980 beendet waren, hatte ich ungefähr 30.000 Meter Film abgedreht. Ich verließ West Virginia und zog nach New York. Mein Plan war es, zwei Filme von je 90 Minuten zu machen. Bis jetzt hatte ich nur die Teile über meine Mutter und über Dale geschnitten. Anderthalb Jahre dauerte es, um das Geld zur Fertigstellung des Schnitts aufzutreiben. (Unterstützung kam noch einmal vom 'National Endowment for the Arts', von der Jerome Foundation und vom 'Illinois Arts Council').

Der erste Rohschnitt war zwölf Stunden lang. Von einer Serie miteinander verbundener Kurzfilme über zwei 90-Minuten-Filme war ich zu einem viel zu langen Rohschnitt gekommen. In vier Wochen gelangte ich zu einer, wie ich meinte, wunderbaren 4 1/2 Stunden-Fassung. In den nächsten Monaten arbeitete ich an ihr weiter, stellte einiges um, im Vertrauen darauf, daß dies nun die endgültige Version sein würde: ein einziger viereinhalb Stunden-Film.

Für einen unbekanntem Filmemacher ist es aber ganz unmöglich, für einen Film dieser Länge und über ein scheinbar selbstgefälliges Thema weiteres Geld aufzutreiben. So wurde der Film noch einmal auf zwei Stunden heruntergekürzt.

Ann Schaezel, deren Film *Breaking and Entering* eine der besten Arbeiten war, die am M.I.T. entstanden, half mir bei der Schnittarbeit. Ihr ist es zu verdanken, daß die zwei Stunden lange Version in gewisser Weise doch der langen Version gleich kommt. Daß dies alles in drei Monaten geschah, und daß die Vorbereitung für das Kopieren in drei Wochen abgeschlossen waren, zeugt davon, daß hier eine ungeheure Arbeit geleistet wurde.

Ich begann mit den Dreharbeiten 1975 im Alter von 21 Jahren.

Als der Film im Oktober 1983 endlich fertig vorlag, war ich gerade dreißig geworden.

DEATH AND THE SINGING TELEGRAM erforscht die Unterschiede zwischen Generationen, Klassen und Örtlichkeiten, versucht die Werte zu entdecken, die eine Familie zusammenhalten. Der Film verbindet große soziale Ereignisse mit privaten Momenten. Geburtstage, Bälle, Hochzeiten, Freundschaften: der Film ist Zeuge der Ereignisse, die den Ablauf der Zeit markieren, die die permanenten Veränderungen sichtbar machen. Der Film bemüht sich, die Gefühle zu verstehen, die mit dem Alter, mit Krankheit und Tod und dem dennoch-Weiterleben verbunden sind. Der Film zeichnet persönliche Geschichten auf, Klatsch, Konfrontationen und Konfessionen. Er versucht das reale Drama der verborgenen Emotionen zu zeigen, jener Stürme, die im Inneren jeder Person aus meiner Familie toben, ausgelöst von der Erkenntnis, daß ihr Leben sich dem Ende nähert.

Interview mit Mark Rance

Von Ulrich Gregor

Frage: Spielt Ihre Beziehung zu anderen Personen eine große Rolle beim Filmen?

Mark Rance: Durchaus. Ich folge dieser subjektiven Linie ganz bewußt. Ich versuche sie aber auch manchmal auszugleichen, ihr entgegenzuwirken, jedem einzelnen seine oder ihre Chance zu geben. Bei einigen Leuten allerdings gelang es mir nicht, Zugang zu ihnen zu finden. Zum Beispiel Edith, ihre Gegenwart hat irgend etwas Feindliches. Und Roland, mit ihm war ich eine ganze Zeit lang zusammen, aber ich konnte nicht zu ihm durchdringen.

Frage: Haben Sie beim Drehen Situationen geschaffen, selbst interveniert, oder folgten Sie nur den Ereignissen?

Mark Rance: Es fing so an, daß ich nur den Situationen folgte. Und dann machte ich einige Fortschritte beim Filmen, und dann ... es ist so: je nachdem, wie man sich zu den Leuten verhält, werden sie selbst ernsthaft oder albern sein. Dagegen kann man gar nichts machen. Nachdem ich zwei Jahre lang unten im Süden gelebt hatte, begann auch ich mich zu verändern. Und deshalb beendete ich die Aufnahmen. Ich hatte mich verändert, und der Film schlug eine ganz andere Richtung ein. Er wurde nun viel weicher, fand ich, stimmungshafter, geheimnisvoller.

Frage: Wußten Sie im voraus, was das Ende und was der Schluß des Films sein würden?

Mark Rance: Da kam es zu einer ganz großen Änderung. Zuerst wollte ich lange Zeit die schwarzweiß-Sequenz am Anfang haben; dann war da aber das Material mit meiner Mutter und ihrem Bruder und der Besuch bei ihrer Mutter. Das war ursprünglich in der Mitte, und kurz vor Abschluß der Arbeit stellte ich spaßeshalber einmal die Sequenzen um, und plötzlich sah ich, daß der Film in der neuen Anordnung viel aggressiver wirkte. Die neue Eröffnung hilft dem Zuschauer, sie 'vibriert' mehr.

Frage: Hat Ihre Familie beim Drehen sich immer kooperativ verhalten?

Mark Rance: Sie haben sich daran gewöhnt, daß ich ständig bei allem dabei war und schließlich wohl gar nicht mehr darüber nachgedacht. Und erst jetzt, wo der Film fertig ist, interessieren sie sich wieder dafür. Davor hatten sie schon mal jedes Interesse verloren.

Frage: Haben Sie künstliches Licht beim Drehen benutzt?

Mark Rance: Ich habe manchmal stärkere Birnen eingeschraubt, aber nachdem ich zum schwarzweiß-Material übergang, brauchte ich das nicht mehr. Das ist das Schöne an diesem Material, man hat es mehr unter Kontrolle, wie immer die Lichtverhältnisse sind. Man bekommt sehr stimmungsvolle Bilder bei schwacher Beleuchtung; die Bilder sehen nicht so flach aus wie bei Farbe, wenn wenig Licht da ist.

Frage: Und was war Ihr Drehverhältnis?

Mark Rance: Irrsinnig! Zwanzig zu eins. Viel zu groß ...

Frage: Haben Sie mal an eine längere Version des Films gedacht?

Mark Rance: Leider war niemand interessiert, die 4 1/2-Stunden-Fassung anzusehen, das ist sehr schade, denn ich mochte diese Fassung sehr, die hatte keine Kommentirstimme, keine Zwischentitel, überhaupt keine Erklärungen. Dieser Film war meinen ursprünglichen Absichten näher.

Frage: Wollten Sie mit diesem Film etwas Allgemeines über die amerikanische Gesellschaft aussagen?

Mark Rance: Unbedingt. Ich finde übrigens die älteren Leute interessanter als die jüngeren. Sie haben mehr durchgemacht: den Weltkrieg, die Wirtschaftskrise, mehrere kleinere Kriege, das Großwerden der Kinder. Ihr Wertesystem ist einfach anders im Vergleich zu meinem eigenen und dem meiner Freunde. Es ist auch unterschiedlich, je nachdem ob die Leute im Süden leben oder nicht.

Frage: Wurden Sie bei der Arbeit an diesem Film von irgend einem Vorbild beeinflusst?

Mark Rance: Ozu. Ganz entschieden. Ich sage das nicht so oft, aber 1972 sah ich den ersten Ozu-Film in New York und bald darauf alle anderen, die in den USA im Verleih sind. Sie haben mich sehr beschäftigt. Und meinen Film habe ich irgendwie in Beziehung gesetzt mit *Bakushu* (Weizenherbst). Es ist vielleicht etwas weit hergeholt ...

Frage: In Ihrem Film kommen sehr viele Zeremonien vor, feierliche Ereignisse ... sie wiederholen sich oft. Wollten Sie das betonen?

Mark Rance: Das ist noch ein Teil der Struktur des alten 4 1/2 Stunden-Films. In dem gab es viel mehr Wiederholungen. Ich fand das gut, denn auf diese Weise sah man die Feinheiten und die Veränderungen. Durch die Wiederholungen ergab sich auch eine Art von Langeweile; das war Teil meiner Absichten, so etwas darzustellen. Aber Leacock hat mich überredet, nicht daran festzuhalten an diesen vielen Wiederholungen. Er fand die Methode, an die ich mich zuerst hielt, zu langweilig, zu mechanisch. Am Ende habe ich es eingesehen, jedenfalls für den Kurzfilm: man kann die Ähnlichkeit andeuten, ohne immer alles zeigen zu müssen. Es ist schwer, Leacock dazu zu bringen, sich einen Film für längere Zeit als fünf Minuten anzusehen. Und doch hat er sich zwei verschiedene Versionen meines Films ganz angesehen! Ein wahres Wunder. Er saß die ganze Zeit da und war am Ende erschlagen. Plötzlich wußten wir: da ist jemand, dem der Film gefällt. – Eine andere Person, die mich beeinflusst hat, ist Yvonne Rainer.

Frage: In welcher Beziehung?

Mark Rance: Sie nimmt Dinge aus ihrem Leben, aber ihre Filme sind doch nicht autobiographisch. Sie versucht, die Welt zu verstehen. Ich fand *Journeys from Berlin* schwierig, aber nachdem ich den Film dreimal gesehen habe, schätze ich diesen Film doch sehr hoch, seinen Versuch, das Funktionieren der Gesellschaft und der Politik durch die Struktur des Films auszudrücken. Wie man den Film sieht, hat etwas damit zu tun, wie man denkt: der Film beschäftigt einen, verlangt einem etwas ab und läßt neue Gedanken entstehen. Ich stehe, glaube ich, *Lives of Performers* näher als *Journeys from Berlin*, weil der erste Film Yvonne Rainers stärker dokumentarisch ist. Die Art und Weise, wie sie mit kleinen Szenen umgeht, gefällt mir sehr gut. Was mir dabei auch noch einfällt, sind die Tagebücher von Max Frisch. Sie haben mir geholfen, von der Chronologie loszukommen, von den Ereignissen, von der Porträtierung – von all dem, was im Dokumentarfilm, im *cinéma-vérité* und im 'direct cinema' so viel gilt. Aber man kann das alles wegwerfen und einen Film nach Ideen und Themen aufbauen. Dadurch gewinnt ein Film viel mehr Tiefe. Leute in einer Situation, das ist eine Sache; aber man kann weiter kommen. Und das Prinzip ist wichtig, allein zu arbeiten. Daß man selbst als Filmemacher in ein Verhältnis zur Welt tritt, daß man nicht von einer Crew behindert wird. Wenn man etwas filmt, zeichnet man es schon auf. Warum dann nicht das Aufgezeichnete auch strukturieren? Da muß ich wieder an Ozu denken. Ozu zeigt auch die gesellschaftlichen Veränderungen; insbesondere nach 1951 hat er sich mehr mit den weißen-Kragen-Arbeitern beschäftigt. Etwas ähnliches wollte ich auch machen. Die Welt meiner Familie ist bisher noch nicht richtig dargestellt

worden, oder nur in Formen mit zu viel Ironie. Dokumentarfilme haben die Menschen aus dieser Gesellschaft zur Zielscheibe von allzu leichten Angriffen gemacht. Zum Beispiel im Fall meiner Mutter, sie hat alles gehabt, was sie wollte, und trotzdem ist sie von schrecklichen Schuldgefühlen geplagt. Das ist der Mechanismus, der den ganzen Film beherrscht. Diese Idee, daß man etwas zurückzahlen, sein Leben ins Gleichgewicht bringen muß. Man kann das politisch sehen. Die Leute unterstützen tatsächlich schreckliche Dinge wie Kriegsvorbereitungen. Aber auf der anderen Seite sind sie auch verwirrt, befangen. Es ist kein so leichtes, einfaches Problem ...

Das Interview wurde in New York im Oktober 1983 geführt.

Biofilmographie

Mark Rance wurde am 12. 8. 1953 in Great Lakes, Illinois, geboren. Aufgewachsen in der Gegend um Chicago; 1971 - 75 Boston University und College of Liberal Arts. Bachelor of Arts in Griechisch. 1975 - 77 Massachusetts Institute of Technology, Film/Video-Sektion. Master of Science 1978 - 79 Arbeit als Kameramann und Cutter (WOWK News Department, Huntington & Charleston, West Virginia). 1979 Arbeit in einer Reinigung und Kellner in Charleston, West Virginia. 1981 Produzent und Autor bei CBS Kabelfernsehen. 1983 Kameraarbeit für *Dance Black* von Chris Hegedus und D.A. Pennebaker.

Drehbücher

- 1981 *Akimbo*
1982 *Love in Calcutta*
1983-84 *Love in Lost Nation Valley* (für 'Off Season Films')

Filme zusammen mit Tom Palazzolo:

- 1976 *Sneakin' & Peakin'*, 16 mm, Farbe, 15 Minuten
Sharie Holub's prom night, 16 mm, Farbe, 20 Minuten
Marquette Park August 1976, 16 mm, Farbe, 25 Minuten
Dokumentarfilmpreis auf der Film Expo in New York
1978 *Marquette Park II*, 16 mm, Farbe, 40 Minuten
1978 *Bean's Bachelor Party*, 16 mm, Farbe, 23 Minuten

eigene Filme:

- 1975-78 *Mom*, 16 mm, Farbe, 40 Minuten, erhielt eine Academy Award-Nominierung für den besten Film eines Studenten
1978 Dokumentarfilmpreis auf der Film Expo, New York. Gezeigt auf dem Internationalen Forum des Jungen Films 1980.
1976-79 *Visitors (work-in-progress)*, 16 mm, Farbe
Dokumentarfilmpreis auf der Film Expo, New York
1978-79 *For Edna*, 16 mm, sw, 90 Minuten
1983 DEATH AND THE SINGING TELEGRAM
Der Film erhielt zwei lobende Erwähnungen auf dem Dokumentarfilmfestival von Nyon (Schweiz, Oktober 1983)