

8. internationales forum des jungen films

berlin
24. 2. – 3. 3.
1978

29

ANGEL CITY

Land	USA 1977
Produktion	Jon Jost
Regie, Buch, Schnitt	Jon Jost
Kamera	Jon Jost, Robert Schoenhut
Ton	Greg Gardiner, Elayne Ketchum
Darsteller	Robert Glaudini Winifred Goden Pierce Del Rue Kathleen Kramer Gilbert Hunt Mark Brown
Uraufführung	2. 9. 1977, Edinburgh Film Festival
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	74 Minuten

Inhalt

Auf spielerische Weise, ähnlich dem Count-down eines Filmvorspannes, sondiert ANGEL CITY die byzantinische Oberfläche von Los Angeles. In der genrehaften Maskerade eines Kriminalfilms werden hier die überlieferten Erzählformen zerschlagen, um auf diese Weise besser in das Herz von Hollywood einzudringen. Kapitalistische Geldmotivationen, Blutvergießen, der Eskapismus der Fiktion, die Verfälschungen der Massenmedien – alles das wird hier auf tragikomische Weise abgespult, schwankend zwischen den Kriminalserien *Dragnet* und *Godraub*.

Jon Jost

Über ANGEL CITY

Die ersten und letzten Aufnahmen von Los Angeles sind symptomatisch für die Komplexität von Jon Josts Vision dieser Stadt – einer Komplexität, die im Vorspann auch dadurch suggeriert wird, daß aus dem Titel ANGEL CITY (Stadt der Engel) *Angle City* (Stadt der Perspektiven) gemacht wird. Ganz am Anfang wird Los Angeles zu nächtlicher Stunde von den Hügeln Hollywoods aufgenommen. Die Stadt bietet sich als glitzerndes Panorama dar oder – wie es im Kommentar heißt – als "Milchstraße ... Universum ... vielleicht als Traum ...". Dann jedoch wird auf dramatische Weise aus der Nacht ein neuer Tag: Der Blickwinkel ändert sich zwar nicht, doch nun sieht man die archetypische Schönheit von Los Angeles – Palmen, den Strand und den Ozean sowie die wuchernde Flora. Am Ende des Filmes wird

L.A. dadurch symbolisiert, daß Killer auf den Detektiv und Helden Frank Goya stoßen. Die Kamera nimmt Goya ganz aus der Nähe auf – und zwar in dem Augenblick, da er und seine Verfolger in Kurzfassung und stilisiert einen show-down durchspielen. Goya erklärt „Ich bin nicht mehr im Film“ und verschwindet. Die Kamera zoomt dann langsam zurück und zeigt, wie der eben 'ermordete' Detektiv abseits der Szene steht. Ganz vorne erblickt man den auf dem Boden liegenden Tontechniker, während sich hinter den Schauspielern und den anderen Filmleuten eine gewaltige Wandmalerei erhebt, die für die Schlußszene den Hintergrund abgeben hatte. Wiederum hinter der bemalten Mauer liegt das ver-räucherte industrielle Los Angeles. Das Artifizielle an Goyas 'Tod' und der 'Landschaft', in der sich dieser ereignet, wird durch die Gegenüberstellung mit der 'realen' Stadt sichtbar gemacht. Zugleich ist jedoch auf sehr viel kompliziertere Weise die 'reale' Stadt als Illusion kenntlich gemacht worden. Denn L.A. ist eine Stadt der Bilder. Es ist der Ort Hollywoods, der bilderträchtigen Welthauptstadt. Josts Film über Los Angeles ist eine konsequente Erforschung der Natur der Bilder und ihrer angeblichen Wahrheit.

Der Held in ANGEL CITY ist Frank Goya ('genau wie der Maler'), ein zynischer und exzentrischer Privatdetektiv, der von Pierce del Rue, dem Direktor der Rexon Corporation, dem größten Konzern der Welt, angeheuert wird, um den Mord an seiner Frau Gloria aufzuhellen, die vorher als Modell und Nachwuchsschauspielerin in einem Studio gearbeitet hat, das ebenfalls zu del Rues Unternehmen gehört. Goya sammelt einige Indizien, befragt dabei auch del Rues Geliebte Bunny, die anschließend ebenfalls ermordet wird, und verdächtigt schließlich del Rue dieser Morde, der darauf die Killer gegen den Detektiv einsetzt.

Goya repräsentiert das Urbild des Privatdetektivs aus den Filmen von Hollywood beziehungsweise den Romanen von Chandler. Bestimmte Szenen – so beispielsweise Goyas Besuch einer Bar, wo er wegen Gloria Nachforschungen anstellt, wie auch bestimmte, den Fortlauf der Geschichte begleitende Kommentare – stellen zugleich eine Würdigung und eine Parodie des traditionellen Detektivfilms bzw. von Chandlers Prosa dar. Aber Goya bleibt entschieden unglaublich in seiner Rolle. Während der archetypische Detektiv und Filmheld oft in Bezug auf die Gesellschaft zum Außenseiter wird, bleibt er für den Zuschauer im Rahmen der Konventionen des Genres, Goya dagegen steht nicht nur außerhalb der Gesellschaft, sondern auch außerhalb des Genres, und die Überlegungen, zu denen er sich fähig erweist, sind umfassender als die des typischen fiktiven Detektivs.

Goya führt sich als Student ein – und das meint in diesem Film: Student der symbolischen Darstellung. Seine Ausbildung als Detektiv wird in Polaroid-Aufnahmen vorgestellt, die zuerst Schwarz/Weiß-, dann farbige Inhalte und schließlich immer komplexere Themen enthalten. Hier (wie auch an anderen Stellen des Films) kommt den Bildern eine größere Bedeutung zu, als es den Anschein hat: Das Photo einer Person meint eine vermifste Person; das Photo eines Paares beim Liebesakt meint einen Scheidungsfall usw. Und Goya klärt uns darüber auf, was diese Bilder darstellen. Der Gedanke, eine Photographie könne als Beweis angeführt werden, wird angezweifelt, denn wir wissen, daß die Bedeutung dieser Bilder von Josts Helden geliefert wird – daß ihr Sinn also eine Sache der Interpretation ist und nicht davon abhängt, was man sieht oder zu sehen glaubt. Andere Bilder werden auf ähnliche Weise eingesetzt. In einer Sequenz erscheint das Bild unter einer

Maske und trägt die Umrisse eines Fernsehbildes. Aber das Artifizielle wird durch die Transparenz der Maske deutlich, wodurch der restliche Bildinhalt, wenn auch schwach, erkennbar bleibt. Auf einer Ebene besagt das Bild 'Dies ist Fernsehen', auf einer zweiten sagt es 'Glaub das bloß nicht' und auf einer dritten schließlich lautet die Botschaft „Glaubst du wirklich, was du auf dem Bildschirm siehst?“ In Goyas erster Szene, nach dem Vorzeigen der Polaroid-Aufnahmen, findet der Übergang zur Filmhandlung statt. Goya erklärt, die Geschichte sei spannungsgeladen, und die Kamera zeigt im gleichen Bild einen Ausschnitt, auf dem zwei sich prügelnde Männer zu sehen sind: er sagt dann, in der Geschichte käme auch Sex vor und in einem Bildausschnitt erblickt man ein Paar zuckender Beine; er erklärt weiter, im Film komme auch Gewalt vor und die Kamera schwenkt auf einen Leichnam. Und erst dann erscheint Goya voll im Bild und die eigentliche Geschichte fängt an. Auch hier bedeuten die Bilder mehr, als man eigentlich sieht. Denn der Film ist weder aktionsreich noch voller Sex, und auch die Gewalttätigkeit kommt kaum vor. In jedem der Beispiele wird also ein einzelnes, stilisiertes Bild für das eingesetzt, was normalerweise zu den Hauptbestandteilen des Genres gehört.

Eingestreut in die aus dem Blickwinkel von Goya aufgenommenen Szenen findet man andere 'takes' über Los Angeles. Es gibt lange Sequenzen mit Aufnahmen aus einem Hubschrauber und von einer innerstädtischen Schnellstraße, die vom Kommentar durch verschiedene Arten von Abhandlungen begleitet werden: Statistiken, 'objektive' Beschreibungen, und manchmal eine mehr 'poetische', an die Prosa von Raymond Chandler erinnernde Sprache. Auch hier will Jost (oder gibt sich zumindest den Anschein, als wolle er) Los Angeles in Bildern und Worten erfassen. Hollywood nimmt in dem Film eine privilegierte Position ein. Neben verschiedenen kleineren Hinweisen erhält der Film zwei längere Sequenzen über die Rolle Hollywoods als Produzent von Bildern. In einer wird gezeigt, wie Gloria sich einem Leinwandtest unterzieht, um die Rolle der Leni Riefenstahl in einem Remake von *Triumph des Willens* zu bekommen. In dieser Sequenz wird also vorgeführt, wie eine Charakterdarstellerin (nämlich das Opfer des Mörders) sich testen läßt, um in der Rolle einer Filmmacherin aufzutreten, die heute als Charakterdarstellerin in ihrem eigenen, inzwischen offenkundig revidierten Film über Nazi-Deutschland mitwirken will. Es wird hier eine enorme Distanz sichtbar zwischen Gloria und den machtvollen Bildern Hitlers und der Riefenstahl, wobei diese Filmsequenz teilweise zugleich erläutert, wie Hollywood seine Bilder herstellt und wieder abändert.

In einer anderen Sequenz ist in einer Nahaufnahme ein Lippenstift zu sehen, der auf die Lippen aufgetragen wird, während man über die Tonspur im Stil einer Filmzeitschrift über die Verkaufs- und Werbestrategien für den Film *Lipstick* informiert wird. In diesem Bericht kommen also wiederum zwei Bilder – ein verbales, ganz nüchternes und ein visuelles, zugleich sex-betontes – von Lippenstiften vor, wobei gleichzeitig auch erörtert wird, wie dieses sich ständig verändernde Reklamesymbol des Films an die Öffentlichkeit herangetragen wird.

Das Bild des Pierce del Rue nimmt in dem Film eine zentrale Stelle ein. Er repräsentiert den zeitgenössischen Konzern-Kapitalisten. In einer Sequenz findet man eine Reklame für die Rexion-Corporation, die eine großartige Parodie auf die typische Werbung der Großkonzerne – besonders im Erdölbereich – darstellt. Del Rue spaziert einen Strand entlang und erklärt: „Es ist eine große Welt ... eine ganz komplizierte Welt ... und nur ein ganz großer Konzern kann das alles zusammenhalten.“ Hier haben wir es mit den typischen public-relations Ansprachen eines Großkonzerns zu tun, der seinen Fernsehzuschauern ein Weltbild vorzugaukeln sucht, in dem der multinationale Konzern-Kapitalismus noch eine legitime Rolle spielt.

Goya, der sich der Bilder bedient und sie zugleich durchschaut, weiß auch das Bild del Rues richtig zu deuten. Am Schluß fordert er del Rues Privilegien und dessen Reichtum heraus. Bei dieser Konfrontation muß Goya vernichtet werden, denn er ist ein Außenseiter, eine akute Gefahr für jene, die den Glauben an Symbole

und an deren Wahrheit erzeugen und mit aller Macht aufrechterhalten. Nur auf dieser Ebene, nämlich als Feind der Herrschenden, kommt Goya, wenn auch in höchst stilisierter Form, bei der Konfrontation seinem Urbild nahe.

Whitney Museum of American Art, Informationsblatt,
18. Oktober 1977

Ein amerikanischer Unabhängiger: Jon Jost Von Allan T. Sutherland

Der folgende Artikel fußt auf den Aufführungen der Jost-Filme während des Edinburgh Film Festivals 1977 wie auch auf Interviews, die ich mit ihm während seines letzten Europa-Besuchs im September vorigen Jahres hatte.

Jost hat vor seinem ersten Spielfilm *Speaking Directly – Some American Notes* rund zwanzig Kurzfilme gedreht, die im Grunde nicht-narrativer Natur und zwischen fünf und fünfunddreißig Minuten lang waren. Will man die neueren Arbeiten von Jost wirklich verstehen, so muß man sich unbedingt der Tatsache bewußt werden, daß diese Werke auf seinen vorangegangenen Kurzfilmen aufbauen. Er hat niemals für das kommerzielle Kino gearbeitet und hat sich auch vorher nicht als Filmkritiker hervorgetan, was bei vielen europäischen Regisseuren deren theoretische Grundlage ausmacht. Er behauptet sogar von sich, er habe früher überhaupt keine Filme angesehen, bevor er sich an seine eigenen Filmprojekte heranmachte. Er ist deshalb relativ wenig von den Ideen anderer beeinflusst worden und hat seinen Stil, seine Techniken und seine Einstellung zum Film in einem Maße aus eigenen Erfahrungen entwickelt, wie kaum ein anderer Regisseur. Jost verdient daher wahrhaft die Bezeichnung 'experimenteller' Regisseur: Er bemüht sich nicht darum, bewußt avantgardistisch zu erscheinen, sondern er ist experimentell in dem noch wichtigeren Sinn, daß er als Regisseur ständig die von ihm benutzten Methoden überprüft und sich aktiv mit Alternativen auseinandersetzt.

In seiner Entwicklung gibt es zwei große Meilensteine. Der Film *Speaking Directly* ist der eine und seine Haft wegen Kriegsdienstverweigerung in den Jahren 1965 bis 1967 der andere. Seine vor 1965 gedrehten Filme waren alle stumm und schwarz-weiß und stellten in den meisten Fällen Portraits von Leuten dar, die er gut kannte. (...)

In den folgenden fünf Jahren bis 1971 stellte der Vietnam-Krieg in Josts Werken ein immer wiederkehrendes Thema dar; wobei Vietnam als Kürzel für die von Hollywood ignorierten Probleme und auch als Stenogramm für jene politische Wirklichkeit verstanden werden muß, die von den Menschen in ihrem Alltagsleben außer acht gelassen oder bewußt gemieden wird. (...)

Im Jahre 1968 beteiligte sich Jost an dem Aufbau des politischen Film-Kollektivs 'Newsreel' und nahm auch an den Demonstrationen im Zusammenhang mit dem Parteitag der Demokratischen Partei in Chicago teil. „Da waren diese Menschenmassen, eingekreist von den Militärs mit Bajonetten, Gewehren und Tanks. Und in diesem Augenblick dachte ich: 'Wenn es ihnen plötzlich paßt, näher an die Wirklichkeit heranzukommen, können sie uns einfach niedermähen.' Und auch der Inhalt der politischen Aktionen war völlig unreal: Die Massen schrien immer nur: 'Scheiß auf LBJ! (Präsident Johnson) Scheiß auf LBJ!', aber ich hatte dabei das Gefühl, sie hätten auch schreien können, 'Laßt uns die Schwarzen niederknallen! Laßt uns die Schwarzen niederknallen!', wobei die vielen Leute all das nachgeschrien hätten, was man ihnen durch die Megaphone vorrief. Es war eine Art von Faschismus.“ Jost hat diese Einstellung in einer Trilogie von politischen Filmen auszudrücken versucht, die er 1970 - 71 herstellte: *Primaries* (Vorwahlen), *A Turning Point in Lunatic China* (Ein Wendepunkt im verrückten China) und *1, 2, 3, Four*. Die Art, wie diese Filme aufgenommen wurden, verstärkten noch Josts Desillusionierung über die politische Linke: „Die Gemeinde, für die diese Filme gedacht waren, erwies sich für Kritik, in welcher Form und auf welcher Ebene auch immer, einfach nicht tolerant genug. Ich hatte mich bei aktiv politischen Leuten engagiert, aber war es müde geworden,

immer wieder mein Tun erklären zu müssen."

Die für Jost enttäuschenden Erfahrungen mit der radikalen Politik veranlaßten ihn, sich auf das Land zurückzuziehen – zuerst nach Oregon und später in die noch rauhere Umgebung von Montana. In dieser Periode stellte er *Speaking Directly* her – eine außergewöhnlich ehrliche Betrachtung der Vielzahl von Beziehungen, die seine individuelle Situation zu jener Zeit ausmachten – wobei sowohl die ganz persönlichen und intimen Bindungen (etwa mit der Frau, mit der er lebte) wie auch die allgemeinen Interessen (beispielsweise sein indirektes Engagement angesichts des Vietnam-Krieges) berücksichtigt wurden. „Damals hatte ich keine Antwort für die vielen Widersprüche, mit denen ich mich bei meiner Serie politischer Filme auseinandergesetzt hatte. Deshalb mußte ich mich ganz auf mich selbst zurückziehen und in die Paradoxien meines eigenen Lebens eine gewisse Ordnung bringen. Ich wollte draußen in den Wäldern leben und nichts mit dem einen oder anderen zu tun haben, weil ich damals nicht mitmachen wollte – obwohl ich wußte, daß ich noch immer beteiligt war, ob es mir gefiel oder nicht. Und dann bekam ich langsam das Gefühl, mein Nachdenken über Vietnam und über andere ganz weit entfernte Dinge sei nur ein unbewußter Trick, um mich nicht mit jenen Problemen beschäftigen zu müssen, die mich oder die mich umgebenden Menschen ganz direkt angehen. Deshalb ist daraus ein ganz unmittelbar politischer Film geworden.“ ...

Im Jahre 1976 kehrte Jost aus seiner Abgeschlossenheit zurück, um ANGEL CITY herzustellen, einen ebenso scharfen wie komischen Film, der mir von seinen bisherigen Arbeiten am besten gefällt. Mit Hilfe der Persönlichkeit des Privatdetektivs Frank Goya gelingt es Jost, an das klassische Hollywood-Genre anzuknüpfen, ohne dabei das Bemühen um Struktur seiner früheren Arbeiten außer acht zu lassen. Goya macht sich auf die Suche nach den Mördern des Starlets Gloria Franklin, Ehefrau von Pierce del Rue, dem Eigentümer der Rexon Corporation, dem größten amerikanischen Konzern. Damit wendet sich der Film offenbar auch größeren politischen Problemen zu. Aber beim Fortlauf der Ermittlungen stellt sich heraus, daß die kriminalistische und die politische Ebene nicht weit voneinander entfernt sind: Del Rue hat für die Ermordung seiner Frau gesorgt, weil Rexon ihr viel Geld schuldete. ANGEL CITY stellt eine ätzende Kritik am amerikanischen Kapitalismus, an Hollywood und an vielem anderen dar, ist aber zugleich ein Film, der eine Geschichte erzählt. Er macht sich über vieles lustig und präsentiert gleichzeitig eine ernsthafte Kritik an Los Angeles als einem strukturellen Wirtschaftssystem. Der Film ist also mit *Speaking Directly* insofern vergleichbar, als auch hier eine relativ schmuckhafte Kost für einen größeren Zuschauerkreis – nämlich die Kriminalgeschichte – mit einem kinematographisch abstrakten Essay und einem Dokumentarfilm verbunden ist.

Goya – das ist ein bemerkenswerter Neuzugang im Kanon der Film-Detektive. Er wendet sich direkt zur Kamera mit seiner trockenen, ironischen und leicht gedehnten Spielweise und erinnert so stärker an den zynischen, bittere Scherze machenden Philip Marlowe als irgendeine andere mir bekannte Kino-Version von Raymond Chandlers Privatdetektiv. Als ich mir ANGEL CITY vor kurzem zum dritten Mal anschaute, wurde ich mir mit Erstaunen der Tatsache bewußt, daß Goya nur recht selten und kurz im Film auftritt. Denn indirekt ist er immer anwesend – und dies schon deshalb, weil er von Anfang an etwas außerhalb der erzählerischen Wirklichkeit operiert. In einer frühen Szene des Films beispielsweise spricht er über die rätselhafte Ermordung von Gloria und entfernt dabei die Bildfläche des Filmes, auf der er steht, bis nur noch unordentliche Fetzen von leerer Leinwand übrigbleiben. Und am Ende des Filmes, als del Rues Killer sich an ihn heranmachen, zuckt er mit den Schultern und sagt: „Okay, ich bin nicht mehr im Film.“ Damit verschwindet er von der Leinwand und läßt die Killer in leere Luft greifen.

Ein großer Teil von ANGEL CITY besteht aus lang durchlaufenden Szenen. Die Luftaufnahme von Los Angeles zu Beginn, in der die Kamera sich auf Hollywood herunterschraubt, und

die Aufnahmen von der Schnellstraße, wobei Jost im Kommentar statistische Angaben über die Stadt vermittelt: Über die Geburten- und Sterberaten, über die Verbrechensziffer, die Zahl der Geschlechtskranken, der zugelassenen Automobile und der Einwohner. Oder Glorias Leinwand-Test für eine Hollywood-Neuproduktion von *Triumph des Willens* (ein Projekt, auf das sich Hollywood nach Meinung von Jost sofort einlassen würde, wenn nur die Kasse später stimmen würde). Oder die sinnliche, mit Phallus-Symbolen angereicherte Nahaufnahme von Lippen und einem Lippenstift, wobei im Kommentar ein Artikel aus der 'Los Angeles Times' zitiert wird, wonach die Verkaufskampagne für den Film *Lipstick* verändert und dabei die Szenen mit Vergewaltigungen und Gewalt stärker herausgestellt worden seien, um so diesen Film bei „Schwarzen und Angehörigen der unteren Einkommensgruppen“ schmuckhafter zu machen. Oder die köstlich zugespitzte Parodie auf Werbefilme, in der Pierce del Rue in gewollt informaler Kleidung einen Strand entlangspaziert und sich freundlich darüber ausläßt, daß in einer großen, komplexen Welt wie der unseren große und komplexe multinationale Unternehmen von Nöten seien.

In *Last Chants for a Slow Dance (Deadend)*, seinem letzten Spielfilm, hat sich Jost ganz bewußt die Aufgabe gestellt, mit einer realistischen und erzählerischen Darstellungsweise zu operieren. „Mir wurde klar, daß ich den Nachweis erbringen mußte, zu einer realistischen Darstellungsweise fähig zu sein, um das Geld für die Produktionskosten aufbringen zu können. Gleichzeitig wollte ich aber mit neuen Farbtönungen experimentieren, also den Leuten einen Kuchen backen und ihn dann selber essen. Denn eigentlich glaube ich nicht an einen solchen Realismus – für mich ist das alles Theater“, erklärte mir Jost ... und fügte später hinzu: „Im Vergleich zu ANGEL CITY, einem sehr durchgefeilten und intellektuellen Film mit ganz besonderen Intentionen und bewußt für spezifische Zwecke eingesetzten Formen, ist *Last Chants* kein im Gehirn, sondern ganz intuitiv gemachter Film.“ Dieser Vergleich ist deshalb aufschlußreich, weil von dem 'durchgefeilten und intellektuellen' ANGEL CITY ein anarchischer Glanz ausgeht, der bei *Last Chants* völlig fehlt, während umgekehrt der intuitive *Last Chants* sich durch außergewöhnliche Zurückhaltung und eine formale Eleganz auszeichnet – ein Paradoxon, das uns einen interessanten Einblick in Josts Auffassung von Film liefert.

Allan T. Sutherland, American Independent : Jon Jost.
In : Sight and Sound, London, Winter 1977/78, S. 23 ff.

Biofilmographie

Jon Jost, geboren 1944. Filme seit 1963. Von 1965 bis 1967 in Haft wegen Kriegsdienstverweigerung.

Filme u.a.

- | | |
|---------|---|
| 1964 | <i>City</i> |
| 1967 | <i>Leah</i>
<i>Traps</i> |
| 1968 | <i>13 Fragments and 3 Narratives from Life</i> |
| 1968-71 | <i>Primaries</i>
<i>A Turning Point in Lunatic China</i>
<i>1, 2, 3, Four</i> |
| 1970 | <i>Fall Creek</i>
<i>Canyon</i> |
| 1974 | <i>Speaking Directly (Some American Notes)</i> |
| 1976/77 | ANGEL CITY
<i>Last Chants for a Slow Dance</i> |

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31