

Filme von Jon Jost

SURE FIRE ALL THE VERMEERS IN NEW YORK

SURE FIRE

Land	USA 1990
Produktion	Complex Corporation
Buch, Regie, Kamera Ausstattung, Schnitt	Jon Jost
Zweite Kamera	Swain Wolfe
Ton	Alenka Sunday Pavlin
Produzent	Henry S. Rosenthal
Koproduzentin	Carola B. Anderson
Musik	Erling Wold
Titelmusik	Jon A. English
Darsteller	
Wes	Tom Blair
Bobbi	Kristi Hager
Larry	Robert Ernst
Ellen	Kate Dezina
Phillip	Phillip R. Brown
Dennis	Dennis R. Brown
Dick	Rick Blackwell
Sheriff	Robert Nalwalker
Haley	Haley Westwood
Kaye	Kaye Evans
Cowboy 1	Henry M. Blackwell
Cowboy 2	J.T. Reynolds
Cowboy 3	Thomas D.A. Smith
Cowboy 4	John Betenson
Uraufführung	12. September 1990, Toronto
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.85
Länge	83 Minuten
Weltvertrieb	Complex Corporation 535 Stevenson Street San Francisco, California 94103 Fax (419) 864-8726

Inhalt

SURE FIRE, dem Vater des Filmemachers gewidmet, ist eine ländliche Fabel über das Patriarchat, angesiedelt in dem abgelegenen Städtchen Circleville, Utah. Sie erzählt die Geschichte von Wes, einem aggressiven Unternehmer, der in den rückständigen Kleinstädten der Gegend eine potentielle Goldmine durch Ferien- und Alterssitze für reiche Kalifornier sieht. Seine Frau, Bobbi, beklagt den Rigorismus der unerbittlichen Gangart ihres Mannes. Während er rücksichtslos alle überrennt, ist Wes blind für die Geringschätzung, die man für ihn empfindet. Seinen ehemaligen Schulkameraden Larry und dessen Frau Ellen setzt er finanziell wie gesellschaftlich unter Druck. Auf einem Jagdausflug mit

seinem Sohn reagiert Wes gewalttätig, als sich die Dinge gegen ihn kehren, und überläßt es der Nachwelt, das Rätsel seines tragischen Handelns aufzuklären.

Der Film beginnt im Café von Circleville, wo Wes sich mit seinem Freund Larry bei einem Kaffee über die Ereignisse des Tages unterhält. Sie sprechen von Sandra-Jean, einer ortsansässigen Frau, die sie beide kennen und die seit einiger Zeit vermißt wird. Sie stellen Mutmaßungen über ihr Verbleiben an; Larry in besorgtem Ton, Wes erheitert. Wes bittet Larry, in einem Nachbarort ein Gewehr abzuholen, ein Geschenk für Wes' Sohn Phillip. Während sie sich unterhalten, wird der Sheriff, der sich ebenfalls im Café aufhielt, ans Telefon gerufen. Wes und Larry hören mit, wie der Sheriff erfährt, daß man Sandra-Jeans Leiche gefunden hat. Ungerührt verläßt Wes das Café.

Wes trifft sich mit Dick, einem Bankangestellten, und erläutert ihm seinen Plan, auf dem flauen örtlichen Immobilienmarkt Häuser zu erwerben und diese an Pensionäre und Urlauber aus Kalifornien und Arizona zu verkaufen. Er weist den Bankangestellten an, Gelder von seinem Geschäftskonto zu transferieren, um Larrys ausstehende Zins- und Ratenzahlungen zu begleichen. Wes' Frau Bobbi bricht auf, um Larrys Frau Ellen auf ihrer Ranch zu besuchen. Unterwegs erscheint der erste von drei Mormonentexten auf der Leinwand:

Die Werke, Pläne und Absichten Gottes können nicht vereitelt werden; auch kann man sie nicht zuschanden machen. Denn Gott wandelt nicht auf krummen Wegen, noch wendet er sich zur Rechten oder zur Linken, noch weicht er ab von dem, was er gesagt; deshalb sind auch seine Pfade gerade und sein Wandel ist eine Runde.

Auf der Ranch sprechen sie über ihre alltäglichen Hoffnungen, Ängste und Angewohnheiten.

Wes schießt mit seinem Jagdgewehr dreizehn Mal auf ein Ziel. Larry kehrt heim, als Ellen das Essen bereitet. Ellen berichtet Larry, daß Wes die Zinsen für ihr Darlehen bezahlt hat. Der anschließende Streit endet damit, daß Ellen Larry ohrfeigt.

Wes erlebt zu Hause einen frostigen Empfang. Er schüchtert seinen Sohn ein, der Trampolin springt, und seine Tochter Haley geht ihm aus dem Weg, indem sie ihre Zimmertür schließt. Während er erfolglos versucht, einen geschäftlichen Telefonanruf nach Kalifornien zu tätigen, trägt er seiner Frau auf, Büroarbeiten für ihn zu erledigen. In einer heftigen, leidenschaftlichen Aussprache weicht Wes Bobbi in seine Immobilienpläne ein und erläutert ihr die Aufgaben, die er für sie vorgesehen hat. Sie widersetzt sich.

Nach einer unheilverkündenden Szene mit goldenen Bäumen vor einem schwarzen Himmel, erscheint der zweite Mormonentext: *Und ich sah eine eiserne Stange, die sich längs dem Ufer des Flusses erstreckte, neben dem ich stand. Ich erblickte auch einen schmalen und geraden Weg, der an der eisernen Stange entlang führte, selbst bis zu dem Baum, neben dem ich stand; und er ging auch an der Quelle des Flusses vorbei, bis auf ein großes und weites Feld, als ob es eine Welt wäre.*

In einer visuell dramatischen Sequenz, die das Herzstück des Films darstellt, fahren Wes und Larry in einem Transporter zu ihrer alljährlichen Hirschjagd. Wes fordert Larry ultimativ auf, für ihn zu arbeiten. Larry weigert sich.

Im Jagdlager überreicht Wes Phillip sein erstes Gewehr, erklärt ihm den Gebrauch und die Regularien der Jagd, um ihn sogleich wegen mangelnder Sicherheitsvorkehrungen zu rügen.

Larry und Dennis beklagen Wes' unzugängliches Wesen. Sie vereinbaren, Phillip zu einem ersten Abschluß und einem guten Start zu verhelfen, indem sie einen Bock in seine Richtung treiben. Wes und Phillip führen ein Gespräch von Mann zu Mann über Sex und die Pflicht des Mannes, Geheimnisse vor den Frauen zu bewahren. Wes versucht Phillip dafür zu gewinnen, seiner Mutter Arbeit abzunehmen. Phillip gesteht seinem Vater, daß er und seine Mutter nach Kalifornien ziehen werden. Wes platzt vor Wut.

Die vier Männer teilen sich in zwei Gruppen auf: Wes und Phillip, Larry und Dennis. Phillip hört ein Geräusch und legt an, schießt jedoch nicht. Wes tritt vor, zielt und schießt. Larry und Dennis hören den Schuß und nach einer Weile einen weiteren. Dennis ruft Wes, um sich den Abschluß bestätigen zu lassen, doch die Antwort bleibt aus. Larry und Dennis durchsuchen das Gestrüpp und finden Phillip und Wes tot auf dem Waldboden, Phillip mit dem Gesicht nach unten, Wes über ihm mit dem Gesicht nach oben. Larry, Ellen und der Sheriff brechen zu Wes' Haus auf, um Bobbi vom Tod ihres Mannes und ihres Sohnes zu informieren. Die Kamera steigt auf, und mit einem Rundumschwenk über die Stadt erscheint das dritte Mormonenzitat:

Der Himmel sind viele, und sie können dem Menschen nicht gezählt werden; aber mir sind sie gezählt, denn sie sind mein. Und so wie eine Erde und ihre Himmel vergehen werden, so wird eine andre kommen; und meine Werke haben kein Ende, und auch meine Worte nicht.

Einige Hinweise des Filmemachers

SURE FIRE ist, wie eine Reihe früherer Filme (*Bell Diamond, Last Chants for a Slow Dance, Slow Moves* und *Rembrandt Laughing*) fest mit dem tatsächlichen Drehort verwurzelt. In diesem Fall ist dies das Mormon Dixie im mittleren Süden Utahs. Ursprünglich hatte es mich teils ihrer rauen, aber großartigen Landschaften, teils, eigensinnigerweise, der Verslossenheit ihrer Bewohner wegen, denen ich auf früheren Besuchen begegnet war, in diese Gegend gezogen. Nachdem ich drei Filme in Montana gedreht hatte, wo die Menschen großzügig und offenerzig sind, suchte ich das scheinbare Ungemach der Arbeit in einer eher feindseligen Umgebung. Allerdings strafen mich die Ortsansässigen nach anfänglicher Zurückhaltung Lügen und halfen uns bereitwillig weiter. Dafür wirken im Film neben einem Kern professioneller Schauspieler eine Handvoll Ortsansässiger mit: der Sheriff von Piute County, ein örtlicher Bankangestellter, ein Vater und sein Sohn aus Richfield.

Im September 1988 zogen wir in jene Gegend, mit einer nur flüchtigen Vorstellung vom Ausgangspunkt des Films, dessen Geschichte sich in Zusammenarbeit mit den Darstellern entwickelte, aufbauend auf tatsächlichen Gegebenheiten - die Jagdsaison stand bevor, viele Häuser standen in der Gegend zum Verkauf, etc. Nachdem die Ortsbewohner sich einverstanden gezeigt hatten, im Film mitzuwirken, ihre Häuser, Büros, Höfe und Cafés zur Verfügung zu stellen, arbeiteten wir eine Story aus, die den vorgefundenen Möglichkeiten entsprach. Natürlich schloß dies auch meine eigenen Interessen ein - in diesem Fall eine Art eigentherapeutische, stark metaphorische Aufarbeitung des schlechten Verhältnisses zu meinem Vater.

Auf der Grundlage improvisierender Arbeit sowohl mit den Schauspielern als auch mit den Ortsbewohnern wurden die Szenen so weit wie möglich in chronologischer Reihenfolge gedreht. Die tatsächliche Eigenschaft und der Inhalt des Films wurden jedoch ausschließlich durch den Prozeß des Filmens bestimmt. Nach Fertigstellung im Oktober 1988 wurde der Film entwickelt und eine Arbeitskopie hergestellt, trotzdem sah oder hörte ich das Material sechs Monate lang nicht an. Bedingt durch die Arbeit an einem anderen Spielfilmprojekt (*ALL THE VERMEERS IN NEW YORK*), kam dem Film erst im Mai 1990 wieder Aufmerk-

samkeit zu, als die letzte Schnittfassung erstellt und die Musik geschrieben wurde. Letzte Hand (Texteinblendungen, optische Effekte, Mischung) wurde im Sommer an den Film gelegt.

Jon Jost

Kritik

Der unabhängige amerikanische Filmemacher Jon Jost besuchte Toronto mit seinen beiden ersten 35mm-Filmen, *ALL THE VERMEERS IN NEW YORK* und *SURE FIRE*. Beide vermögen visuell zu fesseln, aber der zweite hat mich umgehauen. Er ist ganz einfach ein amerikanisches Meisterwerk. Als Einmannbetrieb führt Jost Regie, schreibt das Buch (obwohl die Dialoge meist mit den Darstellern improvisiert werden), steht hinter der Kamera, schneidet und vermarktet meist auch seine Filme selbst. Seine virtuose Kameraarbeit ist allein schon ein Vergnügen, und manchmal (so auch in *ALL THE VERMEERS*) können die dünnen Erzählstrukturen - einfache Geschichten, die mit dem Tod abschließen - da nur schwer mithalten. *SURE FIRE* ist seinem Vater gewidmet und wird von Jon Jost als "Eigentherapie" bezeichnet. Der Plot besteht aus einer rohen, fast karikaturhaften (oder mythischen) Vater-Sohn-Geschichte, die interessanterweise aus der Sicht des spießigen, herrschsüchtigen Vaters erzählt wird. (Der Titel besitzt einen biblischen wie auch einen uramerikanischen Klang, und der Film verwendet drei lange Zitate aus Texten der Mormonen.) Im mittleren Süden Utahs gedreht, kommt *SURE FIRE* wie eine verschwenderische Soap Opera daher (ungeachtet der großartigen Landschaften) und führt auch die schmalzigen Dialoge und einfältigen Zeilen des Genres an. Trügerisch scheinen die Gefühle durch die Künstlichkeit in Schach gehalten, bis zum erstaunlichen Gnadenakt des Finales. Georgia Brown, *The Village Voice*, New York, 9. Oktober 1990

ALL THE VERMEERS IN NEW YORK

Land	USA 1990
Produktion	American Playhouse Theatrical Films Complex Corporation
Buch, Regie, Kamera und Schnitt	Jon Jost
Kameraassistentz	Sarah Cawley
Ton	John Murphy
Aufnahmeleitung	Molly Bradford
Ausführender Produzent	Lindsay Law
Produzent	Henry S. Rosenthal
Musik	Jon A. English The Bay Area Jazz Composers Orchestra
Darsteller	Emmanuelle Chaulet
Anna	Katherine Bean
Nicole	Grace Phillips
Felicity	Laurel Kiefer
Ariel Ainsworth	Gracie Manson
Gracie Mansion	Gordon Joseph Weiss
Gordon	Stephen Lack
Mark	Roger Ruffin
Max	
Uraufführung	27. August 1990, Montreal World Filmfestival

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.85
Länge 87 Minuten

Weltvertrieb Complex Corporation
535 Stevenson Street
San Francisco, California 94103

Er war tot. Tot für immer? Wer kann es sagen. Gewiß erbringen spiritistische Experimente nicht deutlicher als religiöse Dogmen den Beweis für das Fortleben der Seele. Man kann nur sagen, daß alles in unserem Leben sich so vollzieht, als träten wir bereits mit der Last in einem früheren Dasein übernommener Verpflichtungen in das derzeitige ein; es besteht kein Grund in den Bedingungen unseres Erdendaseins selbst, weshalb wir uns für verpflichtet halten, das Gute zu tun, zartfühlend, ja, auch nur höflich zu sein; auch nicht für den Künstler, der nicht an Gott glaubt, weshalb er sich gedrungen fühlen soll, zwanzigmal ein Werk von neuem zu beginnen, dessen Bewunderung seinem von Würmern zerfressenen Leib wenig ausmachen wird, ein Werk wie die gelbe Mauer-ecke, welche mit so viel Können und letzter Verfeinerung ein auf alle Zeiten unbekannter und nur notdürftig unter dem Namen Vermeer identifizierter Maler einmal geschaffen hat.

Marcel Proust (Schlußmonolog des Films)

Inhalt

ALL THE VERMEERS IN NEW YORK evoziert den Glanz New Yorks, seine elegante Oberfläche und darunter schleichende Korruption und Dekadenz. Herkömmliche Erzählformen überdehnend, bezieht ALL THE VERMEERS IN NEW YORK seine Wirkung aus einer lyrischen Verbindung von Bild, Ton, Charakteren und Musik.

Der Film spielt in den opulenten Welten der New Yorker Kunst und Hochfinanz. Es ist die Geschichte Annas, einer französischen Schauspieler in Manhattan, die sich mit zwei anderen jungen Frauen - Felicity, die aus gutem Hause stammt, und Nicole, einer angehenden Opernsängerin - ein luxuriöses Apartment teilt. Anna ist abwechselnd kokett, intrigant, jungmädchenhaft, nachdenklich und letzten Endes übersinnlich. Während sie sich im Metropolitan Museum Tagträumen hingibt, steckt Mark, ein Wall Street Broker, der nach dem Streß der Börse in den kühlen Tönen von Vermeers zeitlosen Meisterwerken Zerstreuung sucht, der Schauspieler in eine Nachricht zu.

Anna und Mark verabreden sich in einem kleinen Café, wo Felicity die Anstandsdame spielt. Auf dem Dach des World Trade Center begegnen sie sich wieder, und später in seinem taghellen Loft, wo Mark Anna bittet, zu ihm zu ziehen. Anna bedrängt Mark um dreitausend Dollar. Anna und Felicity, die verabredet haben, ihre Mitbewohnerin auf die Straße zu setzen, beschließen, gemeinsam nach Frankreich zu gehen.

Nach einem aufreibenden Tag an der Aktienbörse kehrt Mark in die Vermeer-Abteilung des Metropolitan Museum zurück. Plötzlich von starkem Schmerz gepackt, schwankt er zu einer Telefonzelle, wo er eine Gehirnblutung erleidet. Während er stirbt, wählt Mark Annas Nummer, um ihr zu sagen, daß er sie liebt. Auf ihrem Weg zum Flughafen kehrt Anna zurück ins Museum, wo sie sich in ein Porträt Vermeers auflöst.

Zu einer lebhaften Jazzpartitur seziert ALL THE VERMEERS IN NEW YORK ästhetisch präzise ein Jahrzehnt, das an den schönen Schein und die Eitelkeit geudeut wurde.

Statement des Filmemachers

ALL THE VERMEERS IN NEW YORK wurde in vier Wochen von Mitte Oktober bis Mitte November 1989 gedreht. Während ich Vermeers Leben im 17. Jahrhundert studierte, begann ich einen Subtext für den Film zu formulieren. Zu Vermeers Lebzei-

ten ließen absurde Spekulationen den Markt für Tulpenzwiebeln zusammenbrechen, und ebenso zerbrach die holländische Weltmacht; New Amsterdam wurde von den Briten erobert und nannte sich New York. Dies sind einige Elemente, die die Geschichte beeinflussen.

Die Konturen des Films waren so dünn wie nur möglich gezogen, als wir Schauspieler und Crew zusammenstellten und mit den Dreharbeiten begannen. Abgesehen von einigen allgemeinen Vorstellungen über die Charaktere waren zu Beginn der Produktion die einzigen fest umrissenen Bilder eine Szene im Metropolitan, in der ein Börsenmakler einer jungen Frau begegnet, ein Tod in einer Telefonzelle, und ein Schlußbild, in dem eine junge Frau in einem Porträt Vermeers aufgeht. Das Gleichgewicht des Film entwickelte sich erst im Verlauf der Dreharbeiten, wie auch die Eigenarten der Charaktere.

Der gesamte Film ist mit einer dreiköpfigen Crew entstanden - ich selbst hinter der Kamera, eine Kameraassistentin und ein Tonmann -; von Fall zu Fall kamen ein Produktionsassistent und ein Techniker hinzu. Alle Aufnahmen entstanden in 35 mm mit vorhandenem Licht, unter Verwendung eines neuen feinkörnigen, ultraschnellen Kodakmaterials.

In der Folge einiger früherer Filme (*Speaking Directly*, *Angel City*, *Chameleon*, *Bell Diamond* und *Uncommon Senses*) habe ich versucht, den Geist einer Zeit und eines Ortes einzufangen - in diesem Fall New York in den Tagen der ausgehenden 80er Jahre. ALL THE VERMEERS IN NEW YORK ist eine Elegie auf ein Jahrzehnt voll Wahn und Korruption, in der sozialen ebenso wie individuellen Geisteshaltung.

Jon Jost

Gespräch mit Jon Jost

Frage: Es fällt auf, daß es in keinem der beiden Filme auch nur eine sympathische Figur gibt, die Hauptpersonen eingeschlossen. Anna in ALL THE VERMEERS IN NEW YORK besitzt ein paar ziemlich abstoßende Charakterzüge, und Wes in SURE FIRE löst gar Haßgefühle aus.

Jon Jost: In beiden Fällen habe ich ohne Drehbuch gearbeitet. Bei ALL THE VERMEERS IN NEW YORK stand es den Darstellern weitgehend frei, ihre Figuren selbst zu entwickeln. Es war klar, daß Stephen Lack einen Börsenmakler spielen würde, aber ich habe keine Vorgaben zu seiner Persönlichkeit gemacht. Emmanuelle Chaleut hatte in Eric Rohmers *L'ami de mon ami* jemand Nettos und Reizendes dargestellt, sie wollte jemand mehr Boshafes und Gehässiges spielen. Bei dem Vater in SURE FIRE lagen die Dinge natürlich anders, da hatte ich eine genaue Vorstellung vom Wesen dieser Figur. Aber wenn ich auf meine früheren Arbeiten zurückschaue, so habe ich doch meine Figuren fast immer als sympathisch angelegt. So vergewissert man sich des Zuschauerinteresses: Du möchtest sie die Hauptfiguren schön, romantisch, geistreich und wundervoll sein, und du siehst ihnen gern eineinhalb Stunden lang zu. Und nun sagt irgendeine perverse Stimme in mir, ich kenne diese Masche, ich mache es mal umgekehrt.

Frage: Ein früherer Film von Ihnen trug den Titel *Rembrandt Laughing*, und nun geht es um Vermeer van Delft. Gibt es da eine Beziehung?

Jon Jost: Nun, ich interessiere mich für Malerei. In der Dahlemer Gemäldegalerie hängen übrigens zwei wunderbare Vermeers. Es war nicht meine Absicht, ALL THE VERMEERS IN NEW YORK wie ein Vermeer-Gemälde aussehen zu lassen, vielmehr filmisch auf ähnlich Art meine Aufmerksamkeit walten zu lassen, wie Vermeer dies in seinen Bildern getan hat. Ich habe den Darstellern vor den Dreharbeiten erklärt, daß jede Szene des Films ihre Eigenständigkeit haben sollte wie ein Gemälde Vermeers. Vermeers Malerei war Genremalerei, und man findet seine Darstellungen in ähnlicher Weise bei zeitgenössischen Malern,

aber alle anderen sind unangenehm überladen mit solchen Dingen wie einem niedlichen kleinen Hund undsoweiter, alle versuchen, irgendeine kleine Geschichte zu erzählen. Auf einem Vermeer hingegen finden sich vielleicht Andeutungen einer Geschichte, aber das bleibt so unausgesprochen, daß die Aufmerksamkeit nicht davon abgelenkt wird. Diese Klarheit des Bildes, diesen Verzicht auf erzählerische Fingerzeige wollte ich in ALL THE VERMEERS IN NEW YORK.

Frage: Peter Greenaway hat in seinem Film *A Zed and Two Naughts* eine Theorie über die "Lichttechnik" Vermeers entwickelt. Er behauptet, Vermeer habe filmisch gearbeitet.

Jon Jost: Ich kann mit dem Milieu seiner Filme nicht viel anfangen. Die britische Oberschicht interessiert mich nicht besonders. Zu *A Zed and Two Naughts* kann ich nur sagen, daß dieses angestrenzte Nachahmen den Geist eines Vermeer vergewaltigt. In den Gemälden Vermeers ist von Anstrengung nichts zu spüren. Die Wirkung ist da, aber sie bleibt unsichtbar. *A Zed and Two Naughts* sieht man den lichttechnischen Aufwand an. ALL THE VERMEERS IN NEW YORK ist ganz ohne künstliche Beleuchtung ausgekommen. Wir haben ausschließlich mit vorhandenem Licht gedreht.

Frage: Man kann nicht behaupten, ALL THE VERMEERS IN NEW YORK porträtiert die New Yorker Unterschicht.

Jon Jost: Natürlich nicht. Aber das war keine Absicht. Ursprünglich hatte ich eher an ein filmisches Mosaik von New York in seiner ganzen ethnischen und ökonomischen Bandbreite gedacht. Es hat sich schließlich herausgestellt, daß dies nicht in den Film passen würde.

Frage: Heißt das, Sie haben vieles erst am Schneidetisch herausgeworfen, oder ergab sich das bereits während des Drehens?

Jon Jost: Normalerweise ergibt sich vor dem Ende der Dreharbeiten das endgültige Bild. Bei ALL THE VERMEERS IN NEW YORK sind allerdings einige schöne Szenen erst nachher herausgefallen. Die meisten meiner Filme bestehen aus zehn oder weniger Szenen. Kommerzielle Produktionen schaffen in zwanzig Minuten soviel. So wie ich mit Schauspielern arbeite, bereitet ihnen das die Bühne, auf der sie arbeiten können. Sie haben Zeit, ihre Figuren zu entwickeln und arbeiten weniger mechanisch. Ich mag Einfachheit. Gestern Abend habe ich im Kammermusiksaal der Philharmonie Beethovens op. 132 und op. 59 gehört, das sehr komplex ist und vertrackt. Op. 132 dagegen besitzt diese Klarheit. Ich mag Klarheit, und ein Weg dahin sind wenige Szenen. Wenn man die Geschichte von ALL THE VERMEERS IN NEW YORK oder SURE FIRE beschreiben müßte, so klänge das ziemlich naiv. Aber filmisch ist die Erzählung nur ein winziger Aspekt; jeder Lichtstrahl gehört dazu, die Bewegung einer Hand, das gleicht eher dem Komponieren von Musik. Ich versuche, Film als musikalische Komposition zu begreifen, wo es um Dichte, Klang, Dynamik geht. Film läßt sich nicht in Worte fassen.

Frage: So wenig wie Malerei.

Jon Jost: Genau. Wenn es um die Finanzierung eines Films geht, dann wird dieses Stück Papier namens Drehbuch immer als eine Art Sicherheit betrachtet. Dabei gibt es unzählige Beispiele dafür, daß ein gutes Drehbuch keine Garantie für einen guten Film darstellt. Trotzdem wird in Hollywood für ein einziges Drehbuch mehr Geld ausgegeben als für zehn meiner Filme.

Frage: Es gibt in beiden Filmen zahlreiche Szenen, die gewissermaßen Vorboten späterer Ereignisse darstellen.

Jon Jost: Wiederum gibt es da Parallelen zur Musik. Und dies sind Motive, die im Lauf des Films variiert werden. Da ist zu Beginn von SURE FIRE die Szene, in der sich der Tod einer Frau herausstellt. Später ironisiert der Film die Vorstellung vom romantischen Landleben. Wes spricht vom guten, alten, entspannten Landleben, dabei ist er angespannt wie sonstwas. So legt der Film bereits in der ersten Szene das Motiv aus für die unheimlichen Aspekte des Themas. Vieles andere geschieht wiederum unbewußt. In der ersten Szene von ALL THE VER-

MEERS IN NEW YORK fragt Anna ihre Mitbewohnerin, ob sie irgendwelche Wünsche habe. Dabei streckt sie ihre Hand über der anderen aus, die plötzlich eine marionettenhafte Bewegung macht. Erst am Schneidetisch fiel mir auf, daß damit auf äußerst diskrete Weise Annas manipulatives Verhalten bildlich dargestellt wird.

Frage: Wie und zu welchem Zeitpunkt fanden die Mormonentexte in SURE FIRE Eingang?

Jon Jost: Mein Produzent hegt eine Abneigung gegen die Mormonen, er besitzt tonnenweise Bücher über sie. Damit habe ich nichts zu tun. Aber ganz offensichtlich wird der Staat Utah von Mormonen betrieben. Da ich in Utah gedreht habe, habe ich mich in ihre Welt vertieft und in diese harsche, abweisende, aber auch außerordentlich schöne Landschaft. Die Zitate kamen erst am Schneidetisch ins Spiel. In Verbindung mit der Musik geben sie dem Film einen dunklen Unterton, eine gewisse Schwere.

Frage: Es besteht ein Paradox darin, daß Wes versucht, Städtern das Leben in der Natur zu verkaufen, während seine Frau und sein Sohn an die Flucht in die Stadt denken, die ihnen lebenswerter erscheint.

Jon Jost: In Wirklichkeit ist das Leben auf dem Lande harte Arbeit, und die Menschen neigen zum Zynismus. Die Touristen sehen vor allem im Westen der USA Gottes verheißenes Land, doch wenn man dort lebt, stellt man fest, daß sich die Menschen lieber in dunklen Kneipen davor verstecken.

Das Gespräch führte Christoph Terhechte am 18. Dezember 1990 in Berlin.

Biofilmografie

Jon Jost, geboren 1943 als Sohn einer Offiziersfamilie. Aufgewachsen in Georgia, Kansas, Japan, Italien, Deutschland und Virginia. 1963 vom College geschmissen, seitdem eigene 16mm-Filme. Von 1965 bis 1967 in Haft wegen Kriegsdienstverweigerung. Anschließend politische Aktivitäten, darunter die Arbeit beim Chicagoer Büro von Newsreel, einer Filmproduktions- und Vertriebsgruppe der Neuen Linken. Sein Werk, in dem er sich mit spezifisch amerikanischen Themen auseinandersetzt, reicht von Essays (*Speaking Directly, Stagefright, Uncommon Senses*) zur Avantgarde und neuen narrativen Strukturen.

Abendfüllende Filme

- 1973 *Speaking Directly (some American notes)*, Cottage Grove, Oregon, Kalispell, Montana
- 1976 *Angel City*, Los Angeles (Forum 1978)
- 1977 *Last Chants for a Slow Dance (Dead End)*, Missoula, Montana
- 1978 *Chameleon*, Los Angeles
- 1980/81 *Stagefright*, West Berlin
- 1983 *Slow Moves*, San Francisco
- 1985 *Bell Diamond*, Butte, Montana (Forum 1988)
- 1986-88 *Plain Talk & Common Sense (uncommon senses)*, überall in den USA (Forum 1988)
- 1988 *Rembrandt Laughing*, San Francisco (Forum 1989)
- 1988-90 SURE FIRE, Circleville, Utah
- 1989-90 ALL THE VERMEERS IN NEW YORK, New York City

bisher nicht fertiggestellt:

- 1982 *Psalm*, Ronan, Montana
- 1984/85 *Liebesfall*, Berlin

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Redaktion dieses Blattes: Christoph Terhechte
Druck: graficpress