

11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. - 24. 2. 1981

Informationsprogramm

19

SPLITS

USA 1978

Ein Film von Leandro Katz

Buch: Ted Castle, Lynn Anander,
Leandro Katz

Schnitt: Victor Vondracek

Dasteller: Kathy Gailles, Lynn Anander,
John LevinStimmen: Sheila McLaughlin, Lynn
Anander

16 mm, Lichtton, Farbe, 25 Min

THE VISIT

(Foreign Particles)

Synchronisierte visuelle Sequenzen für
Projektoren und Tonbandgerät

USA 1980

Regie, Kamera, Tonband: Leandro Katz

Buch: Leandro Katz, nach einer Idee
von Christian Metz.

Ton: Randolph Black

Produktions-Assistent: Lynn Anander

Beleuchtungsberatung: Viktor Vondracek

Musik: Gioacchino Rossini

Darsteller: Mark Heidrich, José
Rafael Arango

Stimmen: Juduth Hendra, Peter Gordon

Uraufführung: 5. Dezember 1980,
Collective for Living Cinema,
New York

Zu SPLITS:

Eine zerlegte Erzählung, die das Bild in 5 Abschnitte unterteilt, in welchen verschiedene Ebenen der filmischen Grammatik entwickelt werden. Der obere, in vier optische Segmente unterteilte Abschnitt des Bildes repräsentiert den Bedeutungsträger und ist mit den Stimmen der Erzähler verbunden. Der untere Teil des Bildes, der Bedeutungsempfänger, interpretiert die Akti-

vitäten des Helden der Geschichte in logischer Abfolge. Die Arbeit bewegt sich in einem Raum aus faszinierenden Bilderfindungen und analytischer Distanz und ist nach einer Erzählung von Jorge Luis Borges entwickelt.

Leandro Katz

Zu THE VISIT

Ein Thriller in starren Bildern, so lange wie man braucht, um ein Verbrechen zu begehen, das Chaos zwischen Wort und Sprache. Der Terror, der hinter deinem Rücken wartet, ein Opfer, festgebunden auf einem Stuhl, nachdem es ein geheimnisvolles Paket begraben hat. Ein Rätsel in 12 Teilen.

Leandro Katz

Zu den Filmen von Leandro Katz

Von Tony Pipolo

Leandro Katz' Werk ist für die filmische Avantgarde der 70er Jahre in gewisser Weise repräsentativ, sowohl in der Vielfalt seiner Ausrichtungen wie in der Problematisierung der Beziehung zwischen Kunst und Politik, die er immer wieder aufgreift. Wie so viele zeitgenössische Filmemacher scheint auch Katz viele formale und thematische Fragestellungen gleichzeitig zu bearbeiten. Seine Filme rangieren stilistisch vom rein Experimentellen bis zum Dokumentarischen, von stillebenhaften Kompositionen bis zu komplexen Erzählstrukturen. Der Filmemacher selbst ist aus der Literatur und dem Theater zum Film gekommen. Er hat Gedichte veröffentlicht und einen Roman in spanischer Sprache geschrieben, "Es Una Ola". Zwischen 1969 und 1972 war er in Charles Ludlams "Ridiculous Theatrical Company" sowohl als Schauspieler wie als Choreograph von Schattenspielen tätig, wobei er außerdem Bühnengeschehen und Geschehnisse hinter der Bühne filmte. Inzwischen ist jedoch sein Interesse an Fotografie und Film deutlich in den Vorder-

grund getreten. Katz wollte sich von der "Versklavung" des Autors, seiner Bindung an einen "geschlossenen Text", wie er es ausdrückt, lösen. Aus diesem Dilemma bot sich der Film als Ausweg, denn Katz glaubt an die Möglichkeit des Mediums, mit jedem Einzelbild eine Fülle von Bedeutungen zu implizieren. Ursprünglich suchte er nach einem "offenen", "kollektiven" Bild, das sich auf keine eindeutige Leseart festlegen ließ und durch keinen Textzusammenhang erklärt oder gerechtfertigt werden mußte. Diese Suche motivierte ihn, Menschenmengen, Straßenszenen und den Mond aufzunehmen. Er nahm an, daß er, wenn es ihm gelänge, diese Phänomene im Bild festzuhalten, auch ihre endlose Energie im Zelluloid speichern könne. Solche Bilder würden einerseits die Zuschauerreaktion vereinheitlichen, weil sie sofort verständlich sind, aber sie würden sich auch jeder Dekodierung entziehen. Neuerdings scheint Katz ^{sich} jedoch mit dem literarischen Text auch ausgesöhnt zu haben. (...)

Dennoch ist der Konflikt, in dem Katz sich befindet, wenn er die divergierenden Tendenzen in seinem Werk versöhnen will, noch sehr spürbar. Dies läßt sich vielleicht am besten in den drei Filmen FALL (1976), SPLITS (1978) und LOS ANGELES (1976) aufzeigen. Zwei davon - FALL und SPLITS - sind mehr oder weniger narrativ. (...)

Allerdings lassen die spielerische Art, mit der FALL mit gewissen Konventionen des narrativen Films kokettiert, und sein Verzicht auf Sprache die formalen und ideologischen Spannungen, die den späteren SPLITS nachhaltig prägen, noch nicht voll zum Durchbruch kommen. Erst SPLITS ringt in jeder Weise mit dem Bemühen, sich von der Literatur zu emanzipieren, obwohl er auf einer literarischen Vorlage, Jorge Luis Borges' Kurzgeschichte "Emma Zunz" basiert. Borges' charakteristisch knappe Geschichte ist in der dritten Person erzählt. Emma, eine Textilarbeiterin, kommt eines Tages nach Hause und findet einen Brief vor, der sie vom Selbstmord ihres Vaters in Kenntnis setzt. Emma hat viele Erinnerungen an ihren Vater, mit dem sie als Kind eng verbunden war. Sie erinnert sich, daß er Jahre zuvor einer Unterschlagung beschuldigt worden war, weil der

eigentliche Dieb, Aaron Loewenthal, das Beweismaterial gefälscht und ihn belastet hatte. Emma entwirft einen Plan, sich Zutritt zu Loewenthal zu verschaffen, indem sie vorgibt, geheime Informationen über einen Streik der Fabrikarbeiter enthüllen zu wollen, denn Emma arbeitet in einem Betrieb, der Loewenthal gehört. Sie erreicht tatsächlich sein Büro, und dort gelingt es ihr, ihn mit einem Revolver, den sie irgendwie aus dem Schreibtisch nimmt, zu erschießen. Gleichzeitig trägt sie eine vorbereitete Rede vor, die ihre Tat als Rache für den Vater deklariert. Aber Loewenthal stirbt, bevor sie zu Ende kommt, und "sie erfuhr nie, ob er sie verstanden hatte". Anschließend meldet sie den Vorfall, ändert jedoch die Fakten völlig, um sich zu schützen. Borges resümiert die Geschichte, indem er provokativ und mit brillanter Ironie zum Wesen der Wahrheit, der Umstände, der Gerechtigkeit und Moral Stellung nimmt: "Die Geschichte war in der Tat unglaublich, aber sie setzte sich bei allen durch, weil sie auf den Kern traf. Zutreffend war die Tonart, in der Emma Zunz sprach, zutreffend war ihr verletztes Schamgefühl, zutreffend war ihr Haß. Zutreffend war auch der Schimpf, den sie erlitten hatte; falsch waren nur die Umstände, der Zeitpunkt und ein oder zwei Eigennamen."

Katz erklärt, es sei nicht seine Absicht gewesen, jedes Detail der Geschichte zu übernehmen. Er läßt alle Psychologie aus - besonders alles, was im Zentrum des Borges-Textes über Emmas Motivation gesagt wird, sich mit einem Seemann einzulassen, und ebenso ihre spätere Interpretation dieser Episode als Teil des "Entsetzlichen", das ihr von Männern zugefügt wurde. Der Film setzt sich überhaupt über die geradlinige Struktur des Erzähltextes hinweg, indem er die Bilder durch alle möglichen technischen und optischen Mittel fragmentiert. Außerdem läßt Katz die Stimme der Emma teils in der ersten, teils in der dritten Person sprechen. Ein großer Teil dieses Monologs aus dem Off klingt unpersönlich und ist mit den Bildern vage verknüpft. Oft läßt er sich gar nicht mit dem Geschehen auf der Leinwand zusammenbringen, sondern fungiert als eigenständiges sprachliches Konglomerat, das ohne Beziehung zur Handlung bleibt. Während des ganzen Films erscheinen Inschriften auf der oberen Hälfte des horizontal geteilten Bildes. Einige

davon lassen ohne Schwierigkeit auf das Thema des Filmes sich beziehen und erfüllen die didaktische Funktion, die in so vielen modernistischen Texten angestrebt wird (z.B. bei Brecht oder Godard). Andere solche Titel geben sich als amüsante Zusatz zu den jeweiligen Bildern. Zum Beispiel erscheinen die Inschriften "Placid Citizens" (ruhige Bürger) und "The Enthusiastic Crowd" (die begeisterte Menge) über Einstellungen, die aus der Vogelperspektive New Yorker Straßen mit Menschen und Autos zeigen, die im Zeitraffer-Tempo wie Mikroben auf einer heißen Kochplatte herumflitzen. Wieder andere Titel lassen keinen unmittelbaren Bezug solcher Art erkennen und verstärken damit noch die Kluft zwischen Bild und Text, zwischen der optischen und der akustischen Spur des Films. Zum Beispiel sieht man über Einstellungen, in denen die Hauptperson - die sowohl "Emma" wie auch "Muriel" heißt - auf dem Weg zum Attentat gezeigt wird, in schneller Folge die Worte "Distracted" (entstrukturiert), "Prestructured" (vorstrukturiert) und "The Lining" (das Innenfutter) auftauchen. Normalerweise würde ein solcher Augenblick den dramatischen Höhepunkt der Filmhandlung ausmachen. Durch den Einschub der Titel wird jedoch die Spannung zugunsten formaler Reflexion untergraben. Die Ausdrücke selbst passen besser zu der Art und Weise, in der das Material der Erzählung dekonstruiert und neuen Schwerpunkten zugeordnet ist. Trotzdem bleibt fraglich, ob diese auf den Film selbst verweisenden Strategien tatsächlich nur die narrative Illusion aushöhlen oder ob sie einen noch grundsätzlicheren Widerspruch in der Persönlichkeit des Filmemachers reflektieren. Nach mehrfachem Sehen von SPLITS bin ich überzeugt, daß sich Katz eigentlich mehr für den Kern der Borges-Geschichte interessiert als für die komplizierten filmischen Erzählstrategien, deren er sich bedient. Zeitweilig hat es den Anschein, als seien die gekappten Bezüge zwischen der erzählten Handlung und der filmischen Form eine Art Sand, den der Künstler ins Getriebe gestreut hat, um sich auf keinen bestimmten politischen oder ideologischen Standpunkt festlegen zu müssen. Trotzdem läßt die optische Gestaltung des Films zu einigen Spekulationen ein.

Während des ganzen Films sieht man das Gesicht des Mädchens immer wieder - frontal oder im Profil - im oberen Teil der halbierten Leinwand, und zwar nicht als Ganzes, sondern in je zwei Fragmenten. Ihr Gesicht ist in gleicher Weise zerteilt wie die Leinwand, so daß auch ihre Handlungen, die im unteren Bild ablaufen, im Kontext einer streng segmentierten Umgebung wahrgenommen werden. Hinzu kommen die doppelt geführte Stimme und die beiden Namen. Alle diese Faktoren zusammen vermitteln sehr nachdrücklich das Gefühl eines gespaltenen Bewußtseins, wenn nicht einer gespaltenen Persönlichkeit. Am Schluß des Films jedoch, nach dem Mord an dem Kapitalisten, verschwinden alle Zeichen dieser Spaltung, und die Einheit des Bildes ist wiederhergestellt. Dieser plötzliche Wechsel ist durch den Übergang zu Schwarzweiß markiert, der sich in dem Moment vollzieht, als das Mädchen die Treppe herunterrennt. Die Farbe setzt wieder ein, als sie vom Tatort flieht und nach draußen entkommt. Sie hat sich jetzt sogar von der Kamera befreit, die zwischen den gläsernen Drehtüren steckengeblieben ist und nach draußen, auf Südmanhattan starrt. Es ist schwer, die metaphorischen Implikationen dieser Darstellungsweise abzuschütteln: durch den Rachemord am Fabrikbesitzer hat sich das Mädchen von der fragmentierten, zerstückelten Seinsweise befreit, der alle verhaftet sind, die sich politischer Aktion enthalten. In der Nacht vor dem Mord hat sie einen Traum, der aus authentischem Wochenschau-material diverser Weltereignisse zusammengeschnitten ist - einem untergehenden Schiff, Konfrontationen zwischen Menschenmenge und Polizei, Streikunruhen und politischen Versammlungen. Der Dokumentarcharakter dieses Materials deutet ebenso wie die Ereignisse, die es zeigt, eine umfassendere Relevanz der Tat des Mädchens an. Daß es - abgesehen von ihrer Flucht nach dem Mord - die einzige Sequenz in Schwarzweiß ist, weist auf eine Affinität zwischen den Weltereignissen und ihrem Verhalten hin. Der Traum scheint ihre Tat sogar auf kosmischer Ebene zu rechtfertigen (möglicherweise ist dem Traum aus diesem Grund ein Bild des Mondes vor dem Fenster des Mädchens vorangestellt). Außerdem schiebt Katz in dem Augenblick, als der Fabrikbesitzer erschossen wird, einen Titel ein, der diese Assoziation wörtlich nimmt und bestätigt. Nach dem

Mord sagt die Stimme des Mädchens aus dem Off: "Allmählich fand sie zu sich zurück und schlief ein... ihre Träume waren an diesem Tag friedlich, und ihre Seele war frei von Angst."

Es mag sein, daß Katz mit dieser Interpretation nicht einverstanden ist, aber sie stellt eine berechnete Lesart dar, besonders wenn man bedenkt, in welcher Weise die von Borges hervorgehobenen psychologischen Motivationen der Handlungsweise des Mädchens unterdrückt sind, um den Zuschauer nicht zu verwirren. Zum Beispiel erscheint das Mädchen im Film schon mit dem Revolver in der Handtasche bei ihrem Boss, so daß wir nicht wie in der Geschichte über Widersprüche in ihrem Verhalten nachdenken müssen. Aber die vielfache Artikulation, die das Thema der Spaltung oder Verdopplung in Struktur, Komposition, Schnitt und grafischer Gestaltung des Films erfährt, weist nach wie vor auf eine Verwirrung der Motive, die zu der Tat des Mädchens geführt haben. Katz scheint den politischen Akzent zu betonen, obwohl er selbst jede Gewalttätigkeit vermeidet. In dem Augenblick, als das Mädchen den Revolver auf den Mann im Off anlegt - und direkt auf die Kamera und den Zuschauer zielt -, schneidet Katz und zeigt sie von der Seite, wie sie auf eine (zweite) Kamera zielt, vermutlich auf diejenige, mit der sie die ganze Zeit gefilmt wurde. Dies unterläuft natürlich den klimaktischen, melodramatischen Effekt des Geschehens. Die Mordtat ist durch direkte Einmischung des Filmemachers nur noch mittelbar präsentiert, als ob die Darstellung einer solchen Tat, selbst als fiktionales Konstrukt, schon einer Billigung gleichkäme. Diese Darstellungsweise ist nicht nur eine Geste, die auf den Film selbst verweist; auf die Szene angesprochen gab Katz sofort zu, daß er den Mord nur ungern direkt, ohne irgendeinen distanzierenden Kunstgriff, gezeigt hätte.

Tony Pipolo: The Films of Leandro Katz, Millennium Film Journal 7/8/9, Summer 1980

Biofilmografie:

Leandro Katz, geb. 1938 in Argentinien. Lebt seit 1965 in New York. Künstlerische Arbeiten neben Film auch als Fotograf und Schriftsteller.

Filme:

- 1976 TWELVE MOONS (Super 8);
CROWD 7X7
MOONSHOTS
LOS ANGELES STATION
THE SHADOW
- 1977 FALL
PARIS HAS CHANGED A LOT
- 1978 SPLITS
- 1980 MOON NOTES
THE VISIT