



© Filmgalerie 451

Streetscapes [Dialogue]

Heinz Emigholz

Produktion Frieder Schlaich, Irene von Alberti. **Produktionsfirma** Filmgalerie 451 (Berlin, Deutschland). **Regie** Heinz Emigholz.

Buch Heinz Emigholz, Zohar Rubinstein. **Kamera** Heinz Emigholz, Till Beckmann. **Schnitt** Heinz Emigholz, Till Beckmann. **Sound Design** Christian Obermaier, Jochen Jezussek. **Ton** Rafael Álvarez, Rainer Gerlach, Markus Ruff.

Mit John Erdman, Jonathan Perel, Natja Brunckhorst.

Farbe. 132 Min. Englisch.

Uraufführung 13. Februar 2017, Berlinale Forum

Ein Filmregisseur vertraut sich seinem Gegenüber an. Er spricht über den kreativen Prozess, über Arbeitsblockaden, künstlerische Krisen und schöpferische Kräfte. Mittendrin nimmt die Idee Gestalt an, das Gespräch zu einem Film werden zu lassen. Es ist der Film, in dem wir die beiden gerade sehen. Auf einem fünftägigen analytischen Marathon, den Heinz Emigholz mit dem Trauma-Spezialisten Zohar Rubinstein unternahm, basiert das auf essenzielle Fragen des Filmemachens konzentrierte Drehbuch zu dem Spielfilm *Streetscapes [Dialogue]*. Das inszenierte Gespräch wird zum Schlüsselfilm nicht nur der Streetscapes-Serie, sondern für das Gesamtwerk des Regisseurs, das sich dem Erleben von Architektur widmet.

In und um Gebäuden von Julio Vilamajó, Eladio Dieste und schließlich Arno Brandlhuber diskutieren John Erdman als Filmregisseur und Jonathan Perel als Analytiker Zusammenbrüche und Durchbrüche, die Kamera als Mittler und betreiben Ursachenforschung in der Kindheit des Künstlers. Mit der architektonischen Kulisse ist der Gegenstand immer präsent. Spielerisch gelingt Emigholz in diesem Film so, wonach sein Schaffen längst strebte: die Gleichberechtigung von Vordergrund und Hintergrund.

Christoph Terhechte

Trauma und Architektur

Es gibt Straßen, Pfade, Autobahnen, Gassen, Boulevards und Promenaden. Und es gibt Lebenswege, Kreuzungen und Sackgassen. Zwei Männer sitzen auf der schattigen Empore eines Backsteingebäudes irgendwo in Montevideo. Sie sind in einen Gesprächsmarathon vertieft, der den ganzen Film über nicht abreißt. Der jüngere der beiden ist Analytiker, der ältere Mann ist sein Analysand. Ihre Nationalitäten sind unklar, sie sprechen ein einfaches, international verständliches Englisch. Sie reden über eine Kindheit zwischen den Ruinen und den traumatisierten Menschen Deutschlands kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, übers Fliehen, über eine besessene Beschäftigung mit Architektur und über manisches Schreiben. Und sie sprechen über die Arbeit mit der Filmkamera, die für den jungen Analytiker ein technisches Instrument ist, für den alten Regisseur aber ein Rettungsanker. Ausgangspunkt des sechstägigen Marathons ist die psychische und physische Blockade, die ihn daran hindert, einen letzten großen Film zu beginnen, die *Streetscapes*-Saga. Das Gespräch, das in einem langsamen Prozess die Blockade des Regisseurs auflöst, findet an wechselnden Orten in extremen Architekturen statt. Die Kamera, die die beiden porträtiert und zu den Architekturen in Beziehung setzt, wird zu einem dritten Partner. Immer wieder löst sie sich vom Ort des Geschehens und erkundet die Straßen und Nachbarschaften der Umgebung, bevor sie zu den beiden Protagonisten zurückkehrt. Die Schalenbauten des uruguayischen Baumeisters Eliado Dieste, in denen sie sich aufhalten, ähneln gigantischen Hirnschalen und geben so dem Ort und dem Thema des Projektes einen Rahmen, das sich im Laufe ihres Gespräches herauschält: Trauma und Architektur.

Aus dem Exposé zum Projekt *Streetscapes*

In meinen Filmen zum Werk bestimmter Architekten oder zu einzelnen Bauwerken spielten mehr und mehr die Landschaften, in denen wir sie vorfanden, und die Straßen, Kreuzungen und Städte, an und in denen sie erbaut sind, eine bestimmende Rolle. Wir haben an berühmten Straßen in bekannten Städten gedreht, an der Route 66 in Tulsa, Oklahoma, am Wilshire Boulevard in Los Angeles, am Graben in Wien, am Monroe Drive in Chicago, an der Via Appia südlich von Rom, am Boulevard de l'ALN in Algiers, am Place d'Iéna in Paris, an der Rustaveli Avenue in Tiflis und vielen anderen, ohne die Straßen zu benennen. Und wir haben in den Nebenstraßen und Sackgassen verlassener Nester wie Boise City, Oklahoma, oder in Megacities wie Mexico City gedreht, ohne die Straßen zu benennen. Die Gebäude waren uns wichtig als Verdichtungen von Realität, aber unsere Blicke sind schon immer ausgeschweift, an das Ende der Straßen, oder haben sich an Straßenkreuzungen, Pflanzenensembles und Landschaften festgesetzt, die nicht unmittelbar zum Thema gehörten.

Wuchernde und notgedrungen anonyme Gestaltungsensembles wurden mehr und mehr zu meinem Thema. Durch Reduktion auf eine auktoriale Architektur ist für mich das Ganze unserer Realität nicht mehr zu beschreiben oder darzustellen. Vielmehr wird es immer notwendiger, eine anonyme Situation zu beschreiben, die zwar in all ihren Einzelheiten mit den Insignien einer Autorenschaft versehen ist, deren vierteiliger Gestaltungswille aber angesichts

des Ganzen und seiner Zusammenhänge nahezu tragisch zu nennen ist. Der einzelne Gestalter beginnt, sich inmitten dieser Ensembles wie im Mythos als Sisyphos zu empfinden.

Die Textur des Wirklichen besitzt für unsere Augen zu jeder gegebenen Zeit und bei jedem gegebenen Wetter den Anschein eines Kontinuums. Dieses Kontinuum kann die Kamera in der einzelnen Einstellung in erhellender oder vernebelnder Absicht gestalten; aufspalten kann sie es nicht. Das Off der Absichten und Bedeutungen wird immer wieder ins Bildfeld geraten. Erst mit dem Schnitt springt die Zeitmaschine Film in das nächstmögliche Kontinuum, das seine Oberflächen ebenso verschlossen hält wie das vorangegangene Bild. Aber die Auslassungen, die jeder Schnitt oder postproduktionstechnische Eingriff produziert, verleiten zur Projektion einer Narration. Jeder Schnitt zwischen zwei Einstellungen und jeder bildinterne, animationstechnische Eingriff ist der Kern einer Erzählung, die sich entweder plausibel fortsetzt oder ins Unwahrscheinliche hineinbewegt. Welche Verbindung diese Bildsprache aber mit der im Film gesprochenen Sprache eingeht, ist eine für jeden Film neu herauszubildende Balance, ein Experiment.

Die Bemühungen diverser Firmen, durch das wiederholte Abfilmen und Streamen des irdischen Straßennetzes – wahlweise vermischt auch mit historischen Aufnahmen, also mit einer gewissen ‚Tiefenzeit‘ –, alle Straßenansichten ‚demokratisch‘ zugänglich zu machen, kranken wie viele Bildwelten im Netz an deren Ungestaltetheit. Die gestaltende Auswahl eines Bewusstseins hinter der Kamera ist nicht gegeben (und kann es in diesem ‚enzyklopädischen‘ Projekt auch gar nicht sein). Vielmehr wird die Aufgabe, alles zu erfassen, an eine Maschine delegiert, die leidenschafts- und besinnungslos alles aufnimmt. Und sie vollstreckt ihre Aufgabe in einem rigiden und kurzgefassten Gestaltungsrahmen: Totale, Fahrt, Rundumschwenk und sich in Pixeln verlierende Zoom-Möglichkeiten. Unsere Drehreisen befinden sich am anderen Ende des Spektrums der filmischen Möglichkeiten: Durchgestaltete, entschiedene Bilder, die ein Bewusstsein und die Anwesenheit eines menschlichen Gehirns hinter der Kamera widerspiegeln, sollen ihr Ergebnis sein. Die Rechtfertigung unseres Projekts liegt in diesen poetisch konzentrierten Blicken und nicht in einem irgendwie gearteten ‚enzyklopädischen‘ Anspruch.

Heinz Emigholz

Das Schweigen muss gehört werden

Streetscapes [Dialogue] ist die filmische Manifestation eines Projekts, das in Deutschland und vor allem in Israel auf der Grundlage von drei intensiven Marathongesprächen zwischen den beiden Autoren des Films, Heinz Emigholz und mir, realisiert wurde. Wir trafen uns, um zu sprechen, und versuchten auf diese Weise, eine Blockade zu lösen, die ihn hatte verstummen lassen, die seine künstlerische Reise zum Stillstand gebracht hatte und sein (damaliges) Leben überschattete. Wir trafen uns, um zu arbeiten; nicht im Rahmen einer therapeutischen Sitzung – obwohl ich Psychologe und Traumaexperte bin –, sondern als zwei Menschen, die bereit sind, einen schweren Weg bis zu seinem Ende zu gehen.

In *Streetscapes [Dialogue]* geht es darum, dass jemand Zeugnis von einem Trauma ablegt und jemand anders ihm dabei zuhört. Alles begann damit, dass ich Heinz Emigholz zu einem Vortrag einlud, den ich im Rahmen einer Tagung zum Thema Zeugenschaft an der Freien Universität Berlin hielt. Ich sprach in dem Vortrag darüber, dass das Zeugnis traumatisierter Zeugen sich in ihrem Schweigen äußert. Anschließend unterhielten wir uns, und Emigholz erzählte

mir von seiner Situation. Ich schlug vor, dass wir uns zu Gesprächen verabreden und über die Blockade und ihre Auslöser sprechen sollten. Ich hatte das Gefühl, dass Heinz gewissermaßen eine Aussage machen wollte, und dass ich sein Zeuge dabei sein sollte. Zuerst musste sein Schweigen gehört werden, damit daraus ein Weg entstehen konnte. Er nahm den Vorschlag bereitwillig an. Ein paar Monate später begannen wir.

Meine Rolle dabei war nicht die eines Psychotherapeuten, sondern die eines Menschen, der zum lebendigen Zeugen einer Aussage über Dinge wird, die unter bewussten Erinnerungen gut versteckt waren. Ich möchte betonen, dass das Ganze nichts von einer Therapie hatte. Die langen, intensiven Gespräche verwandelten sich in einen langen, kontinuierlichen Dialog im Sinne Martin Bubers, in ein Gespräch von Mensch zu Mensch, bei dem „das Zwischenmenschliche“ zum Mittel wird, durch das sinnstiftende Gegenseitigkeit, Zuwendung und Beherrschung und am allerwichtigsten: aufmerksames Zuhören zu den transformativen Faktoren für Wachstum wurden. Wir wurden beide Zeuge davon, wie das posttraumatische Zeugnis sich allmählich in posttraumatisches Wachstum verwandelte. Die Idee, aus diesen Dialogen einen Film zu machen, war zugleich das Zeichen dafür, dass die Blockade sich auflöste und die Kreativität wieder in Fluss kam.

Ich muss hinzufügen, dass unsere Bekanntschaft nicht auf die Tagung in Berlin zurückgeht, sondern auf unser gemeinsames Interesse an Architektur (wobei das Interesse von Heinz Emigholz sich vor allem auf die kinematografischen Aspekte von Architektur bezieht, meines dagegen auf die Beziehung zwischen Trauma und Architektur). Das Ansehen, das Heinz aufgrund seiner zahlreichen Dokumentar- und Spielfilme über Architekturthemen genießt, ist ein ganz eigenes Zeugnis. In *Streetscapes [Dialogue]* hat Emigholz das ‚Zwischenmenschliche‘ anhand von Architektur porträtiert und es zum dritten Protagonisten des Gesprächs gemacht. Dieser Aspekt, der während unserer Marathonbegegnungen nicht präsent war, war für uns ein weiteres Zeichen für die Rückkehr des Gesprochenen.

Zohar Rubinstein



© May Rügler

Heinz Emigholz wurde 1948 in Achim bei Bremen geboren. Seit 1973 ist er als freischaffender Filmemacher, bildender Künstler, Kameramann, Autor, Publizist und Produzent tätig. 1974 begann er mit der enzyklopädischen Zeichenserie *Die Basis des Make-Up*, der 2007/08 im Berliner Museum Hamburger Bahnhof eine große Einzelausstellung gewidmet war. 1978 gründete er die Produktionsfirma Pym Films. 1984 war der Auftakt der Filmserie *Photographie und jenseits*. Von 1993 bis 2013 hatte er den Lehrstuhl für Experimentelle Filmgestaltung an der Universität der Künste Berlin inne. Er ist Mitbegründer des dortigen Instituts für zeitbasierte Medien und des Studiengangs Kunst und Medien. Seit 2012 ist er Mitglied in der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste in Berlin. Er publizierte u. a. *Krieg der Augen*, *Kreuz der Sinne*; *Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst*, *heilen die Künstler ihre Neurosen selbst*; *Normalsatz – Siebzehn Filme* und *Das schwarze Schamquadrat* (alle vier Bücher im Verlag Martin Schmitz), *Die Basis des Make-Up (I) und (II)*, *Der Begnadete Meier*, *Kleine Enzyklopädie der Photographie*, *Die Basis des Make-Up (III)* und *Sense of Architecture*.

Filme (Auswahl)

1973: *Schenec-Tady I* (27 Min., Berlinale Forum 1975). 1974: *Arrowplane* (24 Min., Berlinale Forum 1974), *Tide* (33 Min., Berlinale Forum 1976). 1976: *Hotel* (27 Min., Berlinale Forum 1976). 1981: *Normalsatz* (105 Min., Berlinale Forum 1982). 1985: *Die Basis des Make-Up* (85 Min.). 1987: *Die Wiese der Sachen / The Meadow of Things* (87 Min., Berlinale Panorama 1988). 1999: *Maillarts Brücken (Photographie und jenseits – Teil 3) / Maillart's Bridges* (24 Min., Berlinale Forum 2001). 2003: *Goff in der Wüste (Photographie und jenseits – Teil 7) / Goff in the Desert* (110 Min., Berlinale Forum 2003). 2005: *D'Annunzios Höhle (Photographie und jenseits – Teil 8) / D'Annunzio's Cave* (60 Min., Berlinale Forum 2005). 2008: *Loos ornamental (Photographie und jenseits – Teil 13)* (72 Min., Berlinale Forum 2008). 2012: *Parabeton – Pier Luigi Nervi und römischer Beton / Parabeton – Pier Luigi Nervi and Roman Concrete* (100 Min., Berlinale Forum 2012), *Perret in Frankreich and Algerien / Perret in France and Algeria* (110 Min.). 2014: *The Airstrip – Aufbruch der Moderne, Teil III / The Airstrip – Decampment of Modernism, Part III* (108 Min., Berlinale Forum 2014). 2015: *Le Corbusier [IIIIII] Asger Jorn [Relief]* (29 Min., Berlinale Forum Expanded 2016). 2017: *2+2=22 [The Alphabet]*, *Bickels [Socialism]*, *Streetscapes [Dialogue]*, *Dieste [Uruguay]*.