



Kamera, Regie, Schnitt:
Heinz Emigholz, Berlin

Mitarbeit:
Ueli Etter, Tel Aviv,
May Rigler, Los Angeles

Produktion:
Irene von Alberti, Frieder Schlaich,
Filmgalerie 451, Stuttgart/Berlin

Koproduktion:
Wilfried Reichart, WDR,
unterstützt von MFG Filmförderung
Baden-Württemberg und SWR

Filmverleih:
academy films, Ludwigsburg
Online-Tagebuch und DVD-Vertrieb:
www.bruce-goff-film.com

Paul Wolff „Goff in der Wüste“ ist ihr dritter Film, der sich ausschließlich mit dem Werk eines Architekten befasst. Wie und wann sind sie auf Bruce Goff aufmerksam geworden?

Heinz Emigholz Der Film zu den Bauwerken von Bruce Goff ist Teil der Serie „Photographie und jenseits“, an der ich seit 1983 arbeite. Ich befasse mich darin mit der Kunst der Gestaltung – der des Raumes und der von Flächen. Unter den Architekten, deren Werk ich kinematographisch erforschen wollte, waren von Anfang an Sullivan, Gaudí, Maillart, Schindler, Loos und Nervi. Andere wie Bruce Goff und Auguste Perret kamen erst später hinzu, weil ich die Dimension ihres Schaffens erst begriffen habe, als ich die Filme zu Sullivan und Maillart abgeschlossen hatte. Ich kannte Shin'enKan, den Pavilion for Japanese Art, den Goff zusammen mit Bart Prince für das Los Angeles County Museum entworfen hatte, von früheren Besuchen. Aber erst 1998 wurde mir klar, dass in seinem Bauen ein Denken des Raumes stattfindet, das ich in dieser Ausprägung in keiner anderen Architektur erfahren hatte. Mein kinematographisches Ideal, möglichst komplexe Bildflächen zu erschaffen, fand in diesen Räumen ein perfektes Gegenüber.

Christoph Stolzenberg Wie ist der Untertitel „Architektur als Autobiographie“ zu verstehen? Vereinfacht gesprochen enthalten die Ge-

bäude die innere Lebensgeschichte der Person Bruce Goff. Diese Geschichte wird in der filmischen Darstellung durch die Person Heinz Emigholz gespiegelt; der Film schließlich wird durch den Zuschauer wahrgenommen. So gesehen wird die Architektur zum Ausgangspunkt einer Reihe von Spiegelungen, bei der letztlich nicht mehr entscheidbar ist, um wessen Autobiographie es sich eigentlich handelt.

Heinz Emigholz Im Film erscheinen die Bauwerke Bruce Goffs in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung. Er hat mit 16 Jahren angefangen in einem Architekturbüro zu arbeiten und Zeit seines Lebens Hunderte von Gebäuden entworfen, geplant und viele davon auch gebaut. Man erhält durch den Film eine Vorstellung davon, wie sich bestimmte Formen, Materialien, Entwürfe und auch die Benutzung der Häuser innerhalb seiner Lebensgeschichte entwickelt haben. In den meisten Schriften, die sich heutzutage theoretisch mit dem Leben und Werk eines Architekten befassen, wird mit Interpretationen und Bezügen zu anderen Bauwerken gearbeitet. Mein Motiv dagegen ist, die Phänomene selbst als sprachlichen Ausdruck zu erkennen und ernst zu nehmen. Unter dieser Prämisse kann man „Autobiographie“ auch *bauen*, sie ist nicht mehr nur auf das geschriebene oder gesprochene Wort beschränkt. Wenn der Zuschauer also in die Lage versetzt wird, durch einen Film Räu-

me zu erfahren, „liest“ er in der Autobiographie ihres Architekten. Das ist der Unterschied zu anderen Filmen „über“ Architektur. Mein Film erklärt die Architekturen von innen heraus, indem er sie erfahrbar macht. Kommentare sind dabei nur störend und können in anderen Medien nachgeliefert werden. Der Betrachter kann meinen Blick für seine eigene Erfahrungen nutzen. Innerhalb meiner Autobiographie ist der Film natürlich ein Hinweis darauf, was ich attraktiv finde und womit ich meine Zeit verbringe. Aber es stimmt schon: Man erfährt etwas über das Werk von Bruce Goff, und gleichzeitig sieht man es aus der Sicht eines anderen, und es fällt wahrscheinlich auf, dass es eine bestimmte Person tut (lacht). Dagegen ist aber nichts zu sagen, weil es eine objektive Kamera sowieso nicht gibt.

Paul Wolff Sie sagen, dass der Raum für ihre filmische Arbeit immer wichtiger wurde, so wichtig, dass sie die Schauspieler als Handlungsträger schließlich ganz weggelassen haben. Welchen Raum haben Sie dabei im Sinn?

Heinz Emigholz Es geht um die Auseinandersetzung mit den Tatsachen des Raums: Wir selbst nehmen als Körper Raum ein und befinden uns ständig in Räumen, die immer ganz bestimmte Strukturen aufweisen und in unseren Köpfen bestimmte Wirkungen auslösen – seien es nun Landschaften oder künst-

lich gestaltete Räume. Meine Arbeit als Filmmacher besteht nun darin, den dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Bildfläche zu präsentieren, ihn also in filmische Einstellungen zu zerlegen und in der Projektion neu zu konstruieren. Kameraarbeit ist so gesehen eine architektonische Tätigkeit. Auch in dem Sinne, dass sie im Entwurf Blicke aktiv projiziert und nicht nur passiv entgegennimmt. Das wesentliche Hilfsmittel ist dabei die Zeit. Eine lineare Abfolge filmischer Einstellungen erzeugt den Eindruck einer imaginären Architektur in der Zeit. Dabei ist die Qualität der einzelnen filmischen Einstellungen entscheidend dafür, ob der Betrachter diese „imaginäre“ Architektur dann mit der „realen“ angemessen in Beziehung setzen kann. Genau an dieser Stelle scheitern die meisten Filme. Sie nehmen die sprachlichen Dimensionen des Bildes nicht ernst und ziehen sich, was die Bedeutungszuweisungen angeht auf die Wortsprache eines Kommentars zurück, der als gesichertes Terrain gilt. Ich habe in meinem Film „Hotel“ (1975) damit angefangen, den Raum durch Filmfotografie zu dramatisieren. Bei der Arbeit mit 16 mm Film kann man die Illusion eines komplexen Raums aber eigentlich nur durch Schnitтарbeit erzeugen. Die Bildauflösung ist zu schlecht, um Räume real in einzelnen Einstellungen zu repräsentieren. Sie erscheinen auf diesen Bildflächen mehr oder weniger nur wie „zitiert“. Und Zitate bieten Er-

fahrungen, die meiner Wahrnehmung nicht genügen – jedenfalls nicht, wenn es um Räume geht und die Stellung des menschlichen Betrachters darin. Ich musste mich folglich ganz anders mit Repräsentation und „realistischer“ Abbildung auseinandersetzen und fing an, mit 35 mm Film zu arbeiten. Dessen hohe Bildauflösung ermöglichte es, Kamera und Raum in ein neu konstruiertes Verhältnis zu setzen. Das ist es, was mich bis heute interessiert, dieses aktive Drama, das sich zwischen Raum und Blick entwickelt.

Paul Wolff Als Architekt versucht man auch einen Handlungsraum zu entwerfen. Im Film wird der Zuschauer nun Teil einer Handlung, des Dramas des Raums, wie Sie sagen. Gleichwohl unterscheidet sich Ihr Ansatz gänzlich von der Entwurfsarbeit eines Architekten. Welchen Raum wollen Sie als Filmmacher entwerfen?

Heinz Emigholz Es geht mir bei diesem Projekt darum, die unmittelbare Erfahrung von Raum filmisch nachzuvollziehen, um ein möglichst genaues Portrait dieser Räume und ihrer Details. Sie sollen im Kopf des Betrachters wieder auferstehen. Ich kann mit dem Film ja keinen realen Raum, sondern nur einen für das Denken entwerfen. Zurück zu den „Handlungsräumen“ von Bruce Goff. Angesichts der schier unglaublichen Fülle von gestalterischen



Lösungen war mir vor Ort manchmal völlig unklar, wie Goff solch komplexe Räume hatte entwerfen können. Jeder dieser Räume bot prinzipiell Möglichkeiten für unendlich viele Einstellungen, Bilder, für die sich nie nur eine lineare Abfolge anbot. Wir haben uns vor Drehbeginn aber nie am Grundriss orientiert und danach einen Gang durch das Haus organisiert. Ich habe mir eher einen naiven Zugang erlaubt: Hier ist das Phänomen, das auf dich wirkt, und jetzt filme es solange, bis du denkst, du hast alle Einstellungen, mit denen du die Volumen und die Besonderheiten im Schnitt wieder zusammensetzen kannst. Meist gibt es einen Gang in die Gebäude hinein, heraus und drumherum. Dieser Gang, so fragmentiert er durch die einzelnen Einstellungen auch ist, nimmt von Bild zu Bild wiedererkennbare Teile eines Raumes auf, so dass sich der Zuschauer orientieren kann. Aber erst im Schnitt habe ich das dann zu einer „Handlung“ zusammengesetzt. Beim Ford House haben wir nach 55 Einstellungen aufgehört zu drehen, weil ich dachte: Ich hab's jetzt. Nachdem ich dann eine Nacht darüber geschlafen und den Dreh habe Revue passieren lassen – wir konnten auf der Reise ja keine Videos oder Muster ansehen –, habe ich Sid Robinson, den Besitzer, noch einmal angerufen, weil ich das Gefühl hatte, dass mir bestimmte Blicke fehlen. Wir sind dann noch einmal hingefahren und haben fünf weitere Einstellungen gedreht.

Christoph Stolzenberg Die nächste Frage schließt genau daran an, nämlich die Beobachtung, dass die Einstellungen, mit denen die einzelnen Gebäude gezeigt werden, meistens eine Bewegung von Außen nach Innen beschreiben. Oft endet eine Sequenz mit wiederkehrenden Motiven: einer Öffnung im Dach, dem Kamin oder einem Fensterdetail. Es sind dies Räume, wo man im Verborgenden des Hauses angekommen ist und wieder ein Bezug nach außen hergestellt wird. Haben sie die letzte Einstellung einer Gebäusequenz gezielt gesucht?

Heinz Emigholz Während wir filmten, konnte ich nicht sagen, dies ist die erste und das die letzte Einstellung. Solch eine Hierarchisierung vor Ort vorzunehmen, war nicht in meinem Interesse. Sie hätte auch die gedankliche Konzentration von der Komposition der einzelnen Einstellung abgezogen. Das Ford House endet allerdings mit diesem hellblauen Glasbrocken – wie mit einem Punkt. Das war unser letzter Drehtag überhaupt, und ich kann mir vorstellen, dass ich gedacht habe, jetzt machen wir mal einen Punkt – das ist schon fast ein Kalauer, jedenfalls die große Ausnahme. In vielen Diskussionen über den Film wird mir vorgehalten, dass ich überhaupt keinen Film gemacht hätte, weil ich die Kamera nicht bewegt hätte. Die Leute wollen mir weißmachen, man könne den Raum nur erkennen, wenn man

mit der Kamera durch den Raum gehe. Und nur dann sei ein Film „filmisch“. Es kommt aber doch darauf an, dass der Gegenstand des Films *uns* bewegt, und nicht, dass wir uns vor diesem Gegenstand bewegen. Eine bewegte Kamera repräsentiert doch nur eine Bewegung. Ich möchte dem Betrachter die Möglichkeit geben, eine Beziehung zum abgebildeten Raum herzustellen, indem ich ihm bildlich genau komponierte Zeitcontainer vorstelle, an deren Entschlüsselung er sich in Ruhe aktiv beteiligen kann. Mich interessiert die gestalterische Kontrolle dieser Bilder, was bei einer bewegten Kamera nicht möglich wäre. Ich könnte meine filmfotografischen Absichten nicht durchsetzen und müsste mich auf das Symbol der Bewegung verlassen. Und diese Bewegung würde den Raum sogar extrem verzerren, es wäre kaum nachvollziehbar, ob ein Schwenk nun 40 oder 180 Grad umfasst.

Paul Wolff An einigen Stellen im Film wird die Umgebung fast wichtiger als das jeweilige Gebäude. Inwiefern sind der Stadtraum, die offene Landschaft oder durchs Bild wummern die Trucks ein Kommentar zur Architektur?

Heinz Emigholz Wo es mit dem Normalobjektiv möglich war, auch die nähere Umgebung der Gebäude abzubilden, habe ich es getan. Sehr oft sind die Gebäude aber so in die Landschaft und die Vegetation eingepasst, dass

nur ein extremes Weitwinkelobjektiv oder eine Aufnahme aus der Luft Überblick hätte verschaffen können. Darauf habe ich natürlich verzichtet, weil sich mein Projekt mit dem menschlichen Maß des Sehens befasst – und nicht mit der filmischen Totale als einem Instrument zur Beherrschung des Objekts. Was hat Bruce Goff mit den Monstertrucks in Boise City zu tun? Dass das Cox House in Oklahoma direkt neben einer Hauptverkehrsstraße gebaut wurde, hat es sehr bald unbewohnbar gemacht. Jetzt ist da ein kleines County Museum drin. Für mich waren diese Trucks, die im Abstand von fünf Sekunden die Straße entlangdonnerten, so eine Art Bauhaus-Zitat, das Haus spielt da eigentlich keine Rolle mehr. Es gibt mehrere solcher Nebenlinien im Film. Auch die Aufnahmen aus dem Trailerpark in Study Butte am Rio Grande haben nichts mit Bauwerken von Goff zu tun. Die Magie dieses Ortes hat aber sehr viel mit seiner Lieblingsmusik „La mer“ von Debussy zu tun. Zwanzig Sekunden aus diesem Stück hört man jetzt aus dem Fenster eines PKWs heraus über den Parkplatz wehen.

Paul Wolff Anders als die Architekturfotografie, die ein Bauwerk statisch inszeniert, geht es bei ihrem Ansatz um die Aktualisierung des Raums: Angesichts des konkreten Bauwerks gerät das Sehen zu einem Vorgang, der auf die Gegenwärtigkeit des geistigen Konstrukts ge-

richtet ist, und der die Architektur aus ihrem zeitlichen Kontext herauslöst, ohne den heutigen Zustand des Gebäudes zu negieren.

Heinz Emigholz Auch darüber gibt es eine Kontroverse. Es wurde gesagt, man könne die Häuser so nicht zeigen, weil sie verändert wurden und demnach nicht mehr das seien, was Goff konzipiert hätte. Als Filmemacher interessiert mich die Gegenwart aber so, wie ich sie vorfinde, und nicht so, wie sie irgendjemand gerne sehen würde. Die Gegenwart ist ein Teil dieser Häuser, und wenn sie inzwischen verhunzt sind, ist das ein Hinweis auf das Schicksal der Moderne.

Paul Wolff Mir ging es um die Zeitlosigkeit, in die ein Objekt durch Fotografie überführt wird. Während ein Architekturfotograf meist versucht, ein unabhängiges Abbild zu schaffen, scheint mir Ihr Hauptanliegen zu sein, das der konkreten Architektur zugrundeliegende geistige Konstrukt sichtbar zu machen. Genauso wie die Architekturfotografie nehmen Sie das Gebäude aus seinem Zeitkontext heraus, aber mit einem völlig anderen Resultat.

Heinz Emigholz Viele berühmte Bauwerke kennen wir nur durch einzelne Fotografien. Sullivans Bank in Owatonna wurde sogar auf einer amerikanischen Briefmarke abgebildet. Da ist eine repräsentative Aufnahme gewählt worden,

die das Gebäude zu einem Solitär von ewiger Gültigkeit macht. Ich glaube aber, dass wir diese Gebäude, wenn sie uns denn berühren, eigentlich überhaupt erst wieder zugänglich machen oder für unser Denken aktualisieren können, wenn wir sehen, *dass* sie und *wie* sie heute existieren. Dann stellt sich ganz von selbst eine Beziehung zu dem her, was heute als gute Architektur gilt. Wie seltsam ist es dann, dass dieses Haus in seiner Wirkung heute immer noch existiert und seine Gestaltung ausstrahlt! Deshalb beginnt jedes Kapitel auch mit dem Aufnahmedatum. Mit den Filmen sind zeitliche Monumente geschaffen worden, und man kann beweisen, dass diese Häuser als Räume tatsächlich einmal ein Leben in der Zeit hatten.

Christoph Stolzenberg In dem Moment, als im Film Menschen in Erscheinung treten, nicht als Akteure, sondern als das Rauschen der Gegenwart, wurde für mich deutlich, dass der eigentliche Akteur die Gegenwart des Gebäudes ist. Mit dieser stillen Art der Darstellung wird der Architektur eine Wesenheit zugeschrieben, also etwas, das nicht erst durch die Nutzung zum Leben erweckt wird, sondern im metaphysischen Sinne ein eigenes Wesen darstellt.

Heinz Emigholz Die Menschen kümmern sich nicht um meine Anwesenheit, machen Reparaturarbeiten oder gehen durchs Bild, ohne es



zu wissen. Was mich gar nicht interessiert, ist sie zu Schauspielern des Bewohnens zu machen. Denn durch den Ablauf ihrer Tätigkeiten würde man dann das Gebäude schon wieder hierarchisieren. Mich interessiert die Simultaneität der Möglichkeiten in den leeren Räumen. Man hat es ja mit einem intakten, lebendigen System zu tun, das man benutzen kann und das gleichzeitig in sich stimmig ist, und so möchte ich das auch erst einmal aufnehmen.

Paul Wolff Keine der Einstellungen im Film ist lotrecht. Ist der Bildaufbau als Versuch zu lesen, die objektivierende und distanzierende Wirkung einer auf Horizont und Schwerkraft ausgerichteten Architekturdarstellung zu vermeiden und die Konditionierung des Blicks aufzubrechen?

Heinz Emigholz Was ist denn das im Bild, das Senkrechte oder das Waagrechte? Parallel zum Bildrahmen gelagerte Symbole für Horizont und Schwerkraft von großer Banalität sind das. Dabei kann man in jedem Bild doch sofort lesen, wo oben und wo unten ist. Mein Körper ruht in diesen Verhältnissen, aber mein Blick geht ganz andere Wege und lässt sich nicht in Winkelverhältnissen von 90 Grad festschrauben. Ich kann durch meine Art der Fotografie Objekte auf der Bildfläche in Beziehung setzen, die sich nicht zusammenbringen

ließen, wenn ich mich zur Hauptsache damit beschäftigen würde, den Horizont als waagerechte Linie abzubilden und die Schwerkraft durch eine senkrechte Linie zu repräsentieren. Ich habe halt keine Angst, dass aus einem Bild etwas herausfallen könnte. Was mich interessiert, ist ein komponiertes Blickergebnis, das sich ausschließlich den Besonderheiten des Objektes verpflichtet fühlt. Denn im gleichen Maße wie dessen Phänomene existieren, existiert auch mein Kopf und mein Denken diesen Erscheinungen gegenüber, und ich nehme meinen Blick in den Raum hinein eben ernst. Der richtet sich auf eine komplexe, dreidimensionale Situation und ist nicht primär an konventionellen Rahmenverhältnissen interessiert.

Christoph Stolzenberg Mein Eindruck war, dass man durch die Fotografie in einen traumhaften Zustand versetzt wird und zwar so, wie man auch in Träumen manchmal von der Schwerkraft befreit ist. Im Film entsteht dadurch eine Intimität, die einem den Architekten und die Gebäude näherbringt.

Heinz Emigholz Das wäre schön, und so geht es mir jetzt als Betrachter auch. Wenn man sich den Film ansieht, denkt man wahrscheinlich zuerst an eine einfache Reihung einzelner Aufnahmen. Nach einer Weile fangen die Einstellungen jedoch an, sich in der Erinne-

rung zu schichten, die Gebäude und ihre Beziehungen werden zusehends komplexer, das Konstrukt des Films tritt in den Hintergrund, man beginnt die Bauten von meinem Blick befreit anzuschauen. Man kann sich dann in den Raum hineinversetzen und ist frei, über die Möglichkeiten architektonischer Volumen nachzudenken. Diese Freiheit erzeugt einen ganz eigenen Sog. Wenn ich Sie dagegen auf den Track der Bedeutungszuweisung setzen und sagen würde, was gut ist an Bruce Goff, hier, er benutzt diese Materialien, und es ist total schräg, wenn ich da so reingucke, und das ist ganz wichtig, und das hat mit indianischen Einflüssen und jenes mit Frank Lloyd Wright zu tun, und mit den Nissenhütten hat er was aus seiner Zeit beim Militär mitgebracht und baut das dann da ein, die Silodächer als Car ports, die zweckentfremdeten Aschenbecher als Fensterkristalle, das ist sehr vernünftig, das ist billiger, das ist organische Architektur, bestimmte Materialien wie Kohle, Flaschenglas und Tau benenne und so weiter – da müsste ich mir dann eine abgehobene Dramaturgie überlegen, damit Sie auch bloß am Ball bleiben und nicht sagen, das kenne ich doch alles schon. Das alles können Sie sehr schnell auch woanders recherchieren, dazu müssen Sie sich keinen Film ansehen. Aber was Sie nicht recherchieren können, ist das Gefühl, dass sie *da* sind, in einem Raum, in dem sich die Architektur für Ihre Sinne

von ganz allein und immer wieder neu entfaltet. Meditation, oder vielleicht auch Trance, ist ja auch kein Zustand, der nicht analytisch wäre. Denken heißt für mich in diesem Zusammenhang, sich einen assoziativen Raum zu schaffen, in dem sich etwas zeigen kann, oder in dem plötzlich Zusammenhänge hergestellt werden, die man vorher noch nicht kannte. Es könnte ja sein, dass einem plötzlich etwas klar wird durch die Möglichkeit so einer meditativen Betrachtung. Das ist auch historisch gesehen schon immer ein Motiv des Filmemachens gewesen: Wir zeigen euch etwas und ihr seid interessiert, euch das anzuschauen. Inzwischen sind wir medial aber derart verbildet, dass die Filmemacher sagen, ihr kennt sowieso schon alles, ich muss euch das jetzt nur nochmal ein bisschen interessanter machen, als es eigentlich ist. Verdrehter geht's nimmer.

Paul Wolff Bruce Goff war bis auf wenige Ausnahmen nur für private Bauherren tätig, hat kaum öffentliche Aufträge realisiert und ist bis heute – auch in Amerika – trotz seines umfangreichen Werks weitgehend unbekannt geblieben. Inwieweit verweist der Titel auf die kulturelle Landschaft, in der die Bauten verortet sind? Oder geht es Ihnen um das Singuläre dieser außergewöhnlichen Architektur?

Heinz Emigholz Ich finde es merkwürdig, dass es so ist. Aber ich sage nicht „Der Rufer in der

Wüste“ oder „Der Held in der Wüste“. Es geht mir eher um die Feststellung einer Tatsache, besonders in Bezug auf die sogenannte Architekturgeschichte, die es ebenso wenig gesichert gibt wie eine Filmgeschichte. Es gibt lediglich Konstrukte und Hervorhebungen, um Linearität und Fortschritt oder Modernität zu deklamieren, Festschreibungen, die dadurch funktionieren, dass man eben auch Ausschlüsse vornimmt. An Bruce Goff ist das exerziert worden. Ich bin kein Architekt, aber für mich war das eine wirkliche Entdeckung, dass es so etwas wie sein Denken des Raumes gibt. Mir ist klar, dass Goff eine singuläre Erscheinung ist, und dass er es mit ideologischen Mächten zu tun bekommen hat, die ihn ausschalten wollten, weil sie nicht weiterdenken wollten oder konnten, was er zu denken und praktisch zu gestalten angefangen hatte. Da ist es einfacher, man erklärt jemanden als spinert. Ich denke aber, dass er ein sehr intelligentes System des Bauens und Entwerfens praktiziert und eine unglaubliche Vielfalt von Lösungen dargeboten hat. Diese Vielfalt, deren Eigenarten immer Kontroversen hervorgeufen haben, wurde ihm dann zum Vorwurf gemacht. Sie ließ sich eben auf keinen einfachen Nenner bringen.

Die Filmsequenz vom Ford House zeigt den kinematographischen Ansatz besonders deutlich: Situation, Baukörper und Innenraum werden durch eine unbewegte Kamera abgebildet und durch Bildmontage erfahrbar gemacht.

Filmstills: Heinz Emigholz, Berlin