

Wenn die Bilder kein eindeutiges Zentrum haben, kann ihre Lektüre nie enden. Jede einzelne Einstellung von Heinz Emigholz' Schindlers Häuser enthält mehr, als Worte sagen können.

## Dem Ereignis begegnen

Die Dichtform des Haiku, so schreibt Roland Barthes in «Das Reich der Zeichen», macht uns sprachlos – nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer scheinbaren Einfachheit. «Was soll man dazu sagen?», fragt sich Barthes angesichts eines Gedichts wie des folgenden:

Vollmond  
Und auf der Matte  
Der Schatten einer Kiefer.

Wie soll man kommentieren, was in seiner kargen Klarheit keinerlei Erläuterung zu brauchen scheint? Die Worte, die für jedermann verständlich sind, nehmen uns gerade dadurch alle Möglichkeiten, ihnen mit Deutungen beizukommen. Statt symbolisch auf etwas anderes zu verweisen, steht das Haiku für nichts als für die reine Schau eines Ereignisses: «Das Haiku, das mit einer Metaphysik ohne Subjekt und ohne Gott verbunden ist, entspricht dem buddhistischen *Mu* oder dem *Satori* des Zen, die nichts mit einer erleuchteten Versenkung in Gott zu tun haben, sondern ein ‹Erwachen vor der Tatsache› bedeuten, ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis.» Vielleicht ist es das, was uns auch in Schindlers Häuser von Heinz Emigholz so erschüttert: die Einsicht, dass all unsere eingebütteten Techniken der Interpretation unweigerlich versagen angesichts der Bilder dieses Films, die nichts erzählen als das, was sie selber sind: Ereignisse. Denn was man sonst an Filmen nachzuverfolgen geübt ist – Figuren, Themen, Storys, Plots –, das alles ist aus den Räumen dieses Films ausgezogen. Zurück bleiben die Räume selbst und das, was sich in ihnen zufällig versammelt.

Was soll man dazu sagen, zu Einstellungen wie etwa jener, acht Minuten nach Filmanfang, die uns einen Winkel im Hof des Kings Road House zeigt, gebaut von Rudolph Schindler, 1921/22, in West Hollywood, Los Angeles, gefilmt am 27. Mai 2006? Blos sieben Sekunden dauert diese Einstellung, doch sie zu beschreiben, wird zu einem unmöglichen Unterfangen, weil dies nämlich voraussetzen würde, dass wir uns zu orientieren und das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden wüssten. In dieser, wie in allen anderen Einstellungen von Schindlers Häuser aber gibt es nichts, was unwesentlich wäre, und nichts, was beanspruchen könnte, stärker im Zentrum zu stehen als irgend etwas anderes. Selbst die Gebäude von Rudolph Schindler, um die es dem Titel des Films nach zu urteilen geht, sind nicht wichtiger als alles andere um sie herum.

«Irgendwo auf diesem Bild ist ein Haus von Rudolph Schindler versteckt», sagt eine Stimme zu Beginn des Films. Und fährt fort, dass es keinen Sinn ergebe, Bauwerke aus ihrer Umgebung isolieren zu wollen. «Wir sind umgeben von einem Verhau aus Verkehrsanlagen, umbautem Raum, asphaltierten Flächen, Propaganda und Brachen mit mehr oder weniger zufälligem Bewuchs – eine Realität, komisch und tragisch zugleich, die alles in den Schatten stellt, was das Ego eines einzelnen Architekten zu bieten hätte. Zu sagen, all dies trüge den Namen einer identifizierbaren Gestaltung, wäre ein Witz und dazu ein Verbrechen an der Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft, die in all ihren Anwandlungen und Veränderungen anonym bleiben wird. Ein Film, der dagegen noch ein-

mal wagen würde und sagen würde: ‹Hier ist etwas, das trägt den Namen eines bestimmten Gestalters›, wäre in diesem Sinne ein Verbrechen.»

Statt also das versteckte Haus aus dem Verhau Stadt herauszulösen, so wie man in Wimmelbüchern nach der versteckten Hauptfigur sucht, geht es hier vielmehr darum, das Wimmelbild selbst in seiner Gänze zu betrachten. Demokratisch. Die einzige adäquate Beschreibung jener sieben Sekunden dauernden Einstellung von Schindlers Häuser könnte demnach nur sein, ganz genau alles aufzuschreiben, was sich zu sehen und zu hören gibt, nichts auszulassen, so wie auf jener verrückten Landkarte in einer Erzählung von Jorge Luis Borges, welche die Welt im Massstab 1:1 abbildet. Man müsste also nicht nur von der optisch vertrackten Konstruktion von Schindlers Haus schreiben, dessen Holzlatte sich ineinanderschieben und ein Geflecht bilden aus Öffnungen und Schliessungen, mit vielen Fenstern, die sich gegenseitig reflektieren, mal Durchsicht schaffen, mal den Blick abweisen. Man müsste vielmehr auch von der Maserung des Holzes schreiben, davon, wie die Scheiben leicht uneben sind, sodass die Reflexe auf ihnen zusätzlich wie verflüssigt scheinen. Man müsste all das notieren, was sich da ebenfalls mit in die Aufnahme des Hauses geschoben hat: das Stück getrimmter Rasen, am unteren Bildrand. Der lose gewordene Mörtel, dort, wo die Bodenplatten an die Hauswand stossen, und das kleine Steinchen, das auf dem Weg liegt. Man müsste den Wasserfleck rechts oben an der weißen Hauswand aufschreiben, der nach links hin aufsteigt, wie ein Diagramm oder eine Fieberkurve, und den rosa-farbenen Schimmer (ist es die Blüte



einer Blume?), den wir in der linken oberen Ecke des Bildes zwischen Holzplanken und durch eine Glasscheibe hindurch leuchten sehen. Man müsste über die Büsche und Bäume auf der anderen Seite des Gebäudes schreiben, deren Laub sich im Wind leicht bewegt, über die farnartigen Pflanzen, deren Blätter wir durch die Scheiben hindurch leicht zittern sehen, und über jene Zweige, die bereits über das Geländer der Dachterrasse vorgedrungen sind, sodass es aussieht, als hätte dort die Natur bereits angefangen, das Haus langsam zu verschlingen. Man müsste mithin die Bewegungen jedes einzelnen Blattes aufzeichnen, wie es zwischen dem Druck der Luft und dem Widerstand seiner Zweige hin- und herpendelt. Es wären auch die sieben Mücken zu notieren, die wir als blosse Lichtsprengel im Hof herumschwirren sehen. Man müsste ihre je unterschiedlichen Flugbahnen zu kartografieren versuchen, müsste nachzeichnen, wie sie mal aufsteigen, dann plötzlich nach rechts abdrehen, nach unten abweichen, sich mal um sich selbst drehen und dann wieder rasend schnell vorbeizucken. Man müsste über die Schrift schreiben, die man allenfalls vage und unleserlich durch die Scheiben auf der rechten Seite sieht: zweimal fünf Zeilen. Ob es sich um Gedichte handelt? Und über all jene schemenhaften Schattenpartien als Spiegelungen auf den Fenstern ebenso wie in den Zimmern dahinter.

Natürlich müsste man auch von der Kamera berichten, die der Filmmacher nie lotrecht, sondern immer mit leichter Schräglage aufgestellt hat, sodass sich alle Senkrechten eines Gebäudes zur Seite neigen und wir das Gefühl bekommen, als würde im nächsten Moment das ganze Haus ins Rutschen geraten wie geladene Kisten im Rumpf eines schwankenden Schiffes. Und man müsste von den Geräuschen berichten, die uns die Tonspur zu hören gibt und über die zusätzlich eine ganze unsichtbare Welt in dieses Bild hineinragt – eine Welt, die wir zwar nicht sehen, von der aber all das, was wir sehen, zugleich nur ein Teil ist: das dumpfe Rauschen des Windes und das ferne Brummen des Verkehrs von Los Angeles, die Stimmen der Vögel und das kurze Hupen, das am Ende der Einstellung die vermeintliche Monotonie stört.

Und man müsste auch schreiben über das weit weniger auffällige Geräusch vom Auf- oder Zuklappen eines Fensters, das kurz davor zu hören ist, und folglich auch über den Menschen, der da gerade ein Fenster geöffnet oder geschlossen hat, beim Fensterputzen

möglicherweise, und der in dem Fall wohl nicht der Hausbesitzer, sondern ein Bediensteter ist, der nicht in West Hollywood lebt, sondern in einem der weniger privilegierten Quartiere der Stadt. Man hätte demnach auch über soziale Praktiken und politische Gewalt nachzudenken. Über Klassenunterschiede, die gerade auch durch die Architekturvisionen des von Schindler mit angestossenen *Californian Modern* weniger überwunden als vielmehr verschärft wurden, insofern deren Bauten mit Vorliebe dort entstanden, wo die bessere Gesellschaft wohnt.

Man müsste also jene Segregation beschreiben, wie sie etwa auf den ikonisch gewordenen Architekturfotografien eines Julius Shulman betrieben wird, wo all jene aus den Bildern ausgeschlossen sind, die – wie es in Kevin Vennemanns L.A.-Buch «Sunset Boulevard» heisst – «sich eine längst elitäre Architektur nicht leisten können, die irgendwann einmal für sie hatte entwickelt werden sollen». Menschen, die Fenster öffnen, um sie zu putzen, sind auf Shulmans Bildern tatsächlich nirgends zu sehen. Hier hingegen machen auch sie sich bemerkbar, so wie all das andere, was an sonst Unterdrücktem in Heinz Emigholz' Einstellungen unablässig hineindrängt – akustisch und visuell.

Ein Text, der all das aufschreiben wollte, käme nie an ein Ende, weil jedes Detail dieser Einstellung sich seinerseits wieder in unzählige Details aufsplittert, so wie sich die Umrisse des Gebüsches im Hintergrund nicht exakt zeichnen lassen, weil die Umrisse jedes einzelnen Blatts sich bei mikroskopischer Betrachtung selber wieder als eine endlos gefaltete Linie erweisen, als ein in die Unendlichkeit sich fortführendes Fraktal. Egal, wie akribisch ein solcher Text verfahren würde, könnte er sich doch nur vage dem annähern, was das Haiku des Filmbildes in sieben Sekunden, in nur einer filmischen Geste, sozusagen auf einen Schlag zu zeigen vermag.

Das Haiku sei eine Kunst der Kontingenz, erklärt Roland Barthes in einer Vorlesungen von 1979, und deswegen auch eine «Kunst der Begegnung» – ganz getreu dem lateinischen Wort «contingere», das neben «zufallen» ja auch «sich treffen» bedeutet. «Ein Haiku ist das, was eintritt, insofern es das Subjekt *umgibt* – das jedoch nur existiert, sich nur Subjekt nennen kann dank dieser flüchtigen und beweglichen Umgebung.» Die Kontingenz des Haikus meint demnach nicht nur, dass uns in Form einer blitzhaften Ansicht begegnet, was sich zufällig an einem Ort ereignet, sondern dass in

dieser flüchtigen Begegnung das betrachtende Subjekt selbst überhaupt erst erschaffen wird als eines, das nie für sich, sondern immer nur in Umgebungen existiert, im Verbund mit allem um es herum. Vielleicht hat man darum so grosse Mühe, das Sujet von Emigholz' Film zu benennen, weil es gar nie allein im Bild und auf der Tonspur zu suchen war, sondern immer auch auf der anderen Seite, dort wo wir sitzen. Das Sujet des Films sind wir selber, die wir uns in Umgebung des flüchtigen Filmbildes befinden, um in der Begegnung mit ihm erst zu werden.

Johannes Binotto

→ **Schindlers Häuser** (D, A 2007)  
00:08:00–00:08:07  
Regie, Kamera und Schnitt: Heinz Emigholz; Mitarbeit und Ton: Volkmar Geibling, Christian Reiner, May Rigler, Markus Ruff

→ **Retrospektive Heinz Emigholz im Stadtkino Basel im November.**  
Am 2.11.17 einführender Vortrag zu **Schindlers Häuser** von Johannes Binotto und Präsentation des von ihm herausgegebenen Buchs «Film | Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum».