

# 13. internationales forum des jungen films

# berlin 19. 2. – 1. 3. 1983



Filme von Ernie Gehr

## EUREKA (früher GEOGRAPHY)

Land USA 1972 - 1979  
Produktion Ernie Gehr

Bearbeitung einer Kamerafahrt aus dem Jahr 1905 unter Verwendung eines optischen Printers

Die exakten Uraufführungsdaten dieses und anderer Filme von Ernie Gehr liegen nicht vor und sind auch dem Filmemacher nicht bekannt. Sie könnten nur durch Recherchen in den USA ermittelt werden.

Format 16 mm, s/w, stumm  
Länge 30 Minuten

### Kritiken

Ernie Gehr macht Filme, die so unsentimental und luzid sind, daß sie als Grundlagentexte dienen könnten für das, was Film ist und wie wir ihn wahrnehmen. Indem er die filmische Illusion unterminiert, erforscht Gehr ihre Materialität. Wo Inhalt unterdrückt wird, tritt die physische Natur des Bildes desto deutlicher hervor; Gehrs Werk ist von einer Klarheit und Perfektion, wie sie von keinem anderen reduktionistischen Filmemacher erreicht wurde. Typischerweise nutzt er ein oder zwei einfache Prinzipien, um die Leinwand in ein sensuelles Feld konzentrierter Energie zu verwandeln. Man könnte auch sagen, daß es ihm gelungen ist, mehr mit weniger zu erreichen als jeder andere Filmemacher in der Geschichte des Mediums.

EUREKA (früher GEOGRAPHY) ist aus einer primitiven Kamerafahrt entstanden, die um 1905 in San Francisco aufgenommen und von Gehr bestimmten strukturellen Veränderungen unterworfen wurde. In einer einzigen kontinuierlichen Einstellung fährt eine vor einen Market Street-Straßenbahnwaggon montierte Kamera auf den immer größer werdenden Turm des Ferry Building an der Endhaltestelle zu. Mit gleichbleibender Geschwindigkeit laiviert sie durch eine mittägliche See von Fußgängern, Radfahrern, Pferdewagen und Automobilen.

Gehr läßt all die tausend dramatischen Augenblicke dieser fossilisierten Straßenszene nacherleben, indem er jedes Kader des ursprünglich vierminütigen Films mit Hilfe eines optischen Printers achtmal reproduziert. Damit verstärkt sich der Kontrast und gleichzeitig verändern sich die Grauwerte des Originals auf mysteriöse, ungeheuer wirksame Weise im Achtkader-Rhythmus. Der Hintergrund flackert, das Bild oszilliert zwischen Abstraktion und Konkretion, und der Zuschauer nimmt jeden Kratzer und jeden Fehler in der Emulsion des Originals sehr bewußt wahr. Doch obwohl die Materialeigenschaften des Films stark in den Vordergrund gerückt sind, wird das Auge durch die Vorwärtsbewegung der Kamera und den klassischen Fluchtpunkt der parallelen Straßenbahngleise, die in Unendlichkeit konvergieren, unwiderstehlich in das Bild hineingezogen. Mit Hilfe dieser einfachen

Elemente gelingt Gehr ein schwindelerregendes Spiel zwischen der übersteigerten Flächigkeit des Bildes und der Tiefenperspektive. Man pendelt unablässig zwischen der Wahrnehmung der Oberfläche des Films und der Oberfläche der Erde, zwischen zweidimensionaler Realität und dreidimensionaler Illusion.

Jim Hoberman, 'The Village Voice', New York, 16. 4. 1979

\*

Ernie Gehrs EUREKA (früher GEOGRAPHY) gründet auf einer Kamerafahrt aus einem alten Film, der im Auftrag der Firma Hale's Tours entstanden zu sein scheint: Hale's Tours zeigte Reisefilme, die oft aus fahrenden Zügen aufgenommen waren, und ließ das Publikum in nachgemachten Zugabteilen sitzen. Gehr fotografierte den Film noch einmal ab, indem er jeden Kader achtmal aufnahm – eine filmische Geste der Verzögerung, die ein musikalisch getragenes, liedhaftes Tempo bewirkt. Aus dem interessanten alten Material wurde ein Film über die Geografie der Vergangenheit, über archivierte Aufnahmen, die Überführung in starke Körnigkeit und die Illusion von Bewegung. Bei der von ihm gewählten Geschwindigkeit wird umso deutlicher bewußt, daß die Fahrzeuge sich bewegen – man sieht nicht nur Straßenbahnen zwischen hastenden Passanten (die durch Gehrs Verzögerungstechnik fast im Sprung anzuhalten scheinen), sondern auch frühe Autos, Fahrräder, Landauer, Pferdewagen. An einer besonders gegückten Stelle öffnet sich die Plane, die den Laderaum eines Wagens überdeckt und – bei der langsamen Filmgeschwindigkeit – wie für eine Ewigkeit in Falten zu liegen scheint, und enthüllt einen Jungen. Es sieht so aus, als ob er hinter dem Vorhang eines Kammertheaters hervorträte oder auf dem Rahmen eines manieristischen Gemäldes stünde, und er blickt neugierig in die Kamera, die auf dem Bug der näherkommenden Straßenbahn montiert gewesen sein muß. Kurz darauf erscheint der Name Nathan Hale auf einer Mauer – Reklame für etwas, das heute längst vergessen ist. Aber im Zuge der zufälligen Assoziationen, die das langsame Filmtempo noch begünstigt, bringt man ihn mit einem anderen jungen Mann, dem ersten Spion der USA zusammen, der für seine heroische Berichterstattung gehängt wurde. Gehr scheint solch freies Schweifen von Auge und Gedanken zu ermutigen, jedenfalls wird dies durch den Titel des Films impliziert (der gegen Ende auf der Seitenwand eines Pferdewagens zu lesen ist: Eureka, California). Die Stadt Eureka wurde nach der ersten Person Perfekt Aktiv eines griechischen Verbs benannt, was soviel bedeutet wie 'ich habe gefunden' – *es* gefunden, wie wir normalerweise sagen würden. Ich nehme an, die Gründer der Stadt hatten Gold gefunden; denn seit man sich die Biografie des Archimedes erzählt, hat das unschuldige Verb ein unsichtbares Ausrufezeichen hinter sich. EUREKA ist Gehrs langgezogener Ausruf über den Film. „Ich habe ihn gefunden“. Er fand das Material. Er fand den Titel im Material. Er fand eine einfache und wirksame Methode, um es körnig und fast statisch werden zu lassen und gleichzeitig liedhaft zu überhöhen. Am wirksamsten und rührendsten ist jedoch, daß Gehr, wenn er 'eureka' ruft, damit ausdrückt, daß er sein Metier, seine Kunst gefunden hat, den Boden, auf dem seine unterdrückte Leidenschaftlichkeit und seine schwer erkämpfte Heiterkeit Gestalt und Bedeutung annehmen können.

P. Adams Sitney, Ernie Gehr, Filmmakers Filming Monograph, Walker Art Center, Minneapolis MN, 1980

## SHIFT

Land USA 1972 - 1974  
Produktion Ernie Gehr

---

Format 16 mm, Farbe, Ton  
Länge 9 Minuten

### Kritik

SHIFT – der zwischen 1972 und 1974 entstand – ist dramatischer als Ernie Gehrs frühere Filme. Doch die 'Schauspieler' sind alle mechanisch: eine Anzahl Autos, Taxis und Lastwagen, die von oben, aus ziemlicher Höhe, fotografiert sind, wie sie auf einer dreispurigen New Yorker Straße agieren. Gehr isoliert meist ein oder zwei Fahrzeuge, und gelegentlich stellt er die Aufnahmen auf den Kopf, so daß die Autos am Asphalt hängen wie Fledermäuse am Dachbalken. Ein sparsamer Soundtrack mit Verkehrsgeschichten, die offenbar von einer Vertonungs-Schallplatte stammen, begleitet das ruckhafte ballet mécanique. Lastwagen überfahren ihre Schatten oder kriechen sich gegenseitig in die Spur, Autos ändern unerwartet die Richtung oder rasen los, um gleich wieder anzuhalten. Der 8-Minuten-Film ist eine Folge abrupter Sketchs von untergründiger Komik, und wenn er im letzten Drittel zur Beschleunigung ansetzt, wird dies durch Unfallgeräusche aus dem Off eingeleitet. An diesem Punkt läßt Gehr den Film selbst entgleisen, so daß der Bildstrich nicht mehr stimmt und Teile zweier Kader gleichzeitig sichtbar sind. Der Straßenverkehr verwirrt sich zu einem ekstatischen Durcheinander gegenläufiger Diagonalen.

Obwohl die Stadt ein Thema ist, das bei Gehr immer wieder begegnet, und obwohl er den Straßenverkehr schon öfter als Energiereservoir benutzt hat, das sozusagen auf der Straße liegt, haben die Fahrzeuge in SHIFT doch eine besondere individuelle Dimension. Noch wichtiger ist jedoch, daß Gehr hier erstmals und extensiv die Möglichkeiten der Montage einsetzt. (Praktisch alle seine früheren Filme sind nach einem rigoros vorgeplanten Konzept in der Kamera entstanden).

Jim Hoberman, 'The Village Voice', New York, 27. 1. 1982

## LISA & SUZANNE

Land USA 1969 - 1975  
Produktion Ernie Gehr

---

Format 16 mm, Farbe, Stumm  
(16 Bilder/sec)  
Länge 9 Minuten

### Kritik

Ernie Gehrs kurzer, stummer Film LISA & SUZANNE zeigt zwei junge Mädchen, fast noch Kinder, auf einer New Yorker Straße. Beide tragen Blau, die eine verwaschene Blue Jeans, die andere ein kurzes, etwas dürrtiges Strickkleid, beide sind staksig, lustlos, etwas spröde vor der Kamera. Nur ihr üppig wallendes, prä-raffaelitisches Haar ist sorgfältig gepflegt und steht in eigenartigem Widerspruch zu ihrer sonstigen Erscheinung und der öden Umgebung, in der sie sich aufhalten.

Gehr hat die Mädchen zunächst auf dem Bürgersteig sitzend fotografiert. Die erste Aufnahme ist jedoch kein Portrait, sondern zeigt beide nur im Anschnitt: ein Stück nacktes Knie von der

einen, Blue Jeans, einen Turnschuh und etwas Haar von der anderen, dazwischen die grauen Flächen und Kanten des Straßenbetons. In dieser Komposition sind die Mädchen fotografierte Objekte – nicht im Sinne einer sexuellen Aneignung, sondern im gleichen Sinn wie Beton und architektonische Linien als Objekte in das Bild eingehen. Die Aufnahme ist ruhig und voller Spannung – Fotografie, wie Kracauer sie schätzte, weil ein Stück Realität gleichzeitig kompositorisch bearbeitet und als Ausschnitt präsentiert ist, der über die Bildgrenzen hinaus auf die Kontinuität der Wirklichkeit verweist.

Auch die folgenden Einstellungen haben diesen Charakter: kurze, präzise Bilder, ziemlich statisch, wenn man von dem Wind absieht, der ständig das Haar der Mädchen bewegt, und fragmentierend in der Konstellation von Figuren und Umwelt. Trotz der Zufälligkeit, Beliebigkeit des Hintergrunds wächst jede Einstellung zu einem Bild zusammen – die heruntergekomenen Gebäude, der rostige Maschendraht, blau gestrichene, verwitterte Holzflächen, alte Autoreifen sind das Environment, das die Mädchen benutzen, von dem sie sich abheben oder mit dem sie verwachsen.

Oft sind die Einstellungen durch ein Stück Schwarzfilm getrennt, das sie rahmt und ihren Bildcharakter unterstreicht. Besonders wichtig sind Farbe und Licht. Daß außer verwaschenen Blautönen und dem Grau des Betons nur Haut- und Haarfarben erscheinen, gibt dem Film eine verhaltene, klare Einheit, betont aber auch die Schüchternheit der Stadt und die bewußte, uniformierte Schlichtheit der Teenager der ausgehenden 60er Jahre. Das Licht dagegen ist von luxuriöser Schönheit. Gehr läßt es das Haar der Mädchen zum Strahlen bringen, so daß die verschiedenen Gold-, Rot- und Brauntöne metallisch leuchten. Veränderungen in der Blende und gelegentliche Überbelichtung machen bewußt, daß es um solche Wirkungen geht.

Obwohl der Film auf jede Dramatisierung verzichtet – eine kurze Zuwendung der Mädchen zueinander, eine Grimasse und ein gesprochener Satz, den man nicht hört, sind schon die Höhepunkte der Aktion –, vermittelt er einen deutlichen Eindruck von Lisa und Suzanne. Ihre Ähnlichkeit scheint sie zunächst zu identischen Wesen zu erklären. Aber im weiteren Verlauf treten auch ihre Unterschiede mehr und mehr in Erscheinung. Die verschiedene Tönung von Haar und Augen, der Altersunterschied zwischen ihnen und ihre unterschiedlichen Kleidungsstücke lassen verschiedenartige Charaktere ahnen. In ihrer minimalen Gestik und Mimik kommt zum Ausdruck, daß sich hinter der enigmatischen Oberfläche der Fotografie zwei Personen verbergen, deren Eigenleben der Filmemacher respektiert.

Ernie Gehr ist es durch seine Zurückhaltung gelungen, die beiden Mädchen gleichzeitig als Objekte vor der Kamera und als autonome Subjekte zu zeigen. Während sie sich zu ästhetischen Kompositionen fügen, entfalten sie ihre Persönlichkeit – und viel vom inzwischen historischen Geist der 60er Jahre – auf unaufdringliche, aber umso nachdrücklichere Weise.

Noll Brinckmann und Mo Beyerle

## UNTITLED

Land USA 1977  
Produktion Ernie Gehr

---

Format 16 mm, Farbe, stumm  
(16 Bilder/sec)  
Länge 5 Minuten

### Kritik

Schneeflocken treiben diagonal durch das Bild. Durch den

Schnee hindurch sieht man eine rosarote unscharfe Fläche, die ein Feld voller Blumen sein könnte. Die Kamera bleibt statisch, aber die Schärfeneinstellung bewegt sich langsam vom extremen Close-up ins Unendliche, der Brennpunkt verlagert sich, durch Schichten reflektierender Schneeflocken hindurch, tiefer und tiefer in das Bild hinein, bis das vermeintliche Blumenfeld zur Backsteinmauer wird, deren gerade weiße Mörtelstreifen mit den weißen Diagonalen des fallenden Schnees korrespondieren. Der Film ist von atemberaubender Zartheit und Schlichtheit.

Es bleibt unklar, wie tief der Bildraum wirklich ist. Er existiert nur als sich in der Zeit verlagernder Brennpunkt – drei Minuten Raum, die sich durch die wandernde Schärfe von drei Fuß bis ins Unendliche dehnen – materiell präsent, aber paradoxerweise auch immateriell, wie der Raum der Erinnerung.

In allen Filmen Gehrs geht es um die Entscheidung, welche Elemente der Filmemacher striktester Kontrolle unterwirft und bei welchen er dem Zufall Raum läßt. Gehr bevorzugt Situationen, in denen das fertige Bild nur teilweise seiner Kontrolle unterliegt. (...) Der Schnee, dessen Richtung sich mit dem Wind ändert, die Größe der Flocken, die Dichte ihres Falls stehen im Gegensatz zur exakt kontrollierten Schärfe und dem präzis gewählten Ausschnitt.

Amy Taubin, 'Soho Weekly News', New York, 18. 1. 1979

#### Aus Programmnotizen von Ernie Gehr

Bei einer Fotografie geht es um eine bestimmte Lichtintensität, um ein Bild, eine in Zeit und Raum erstarrte Komposition.

Bei der filmischen Einstellung geht es um variable Lichtintensität, um eine innere zeitliche Balance, die auf der intermittierenden Bewegung des Films beruht, und um Bewegung im Raum, deren Wahrnehmung auf der Trägheit des Auges beruht.

Eine einzige Einstellung kann schon einen Film ergeben, oder ein Film kann aus vielen Einstellungen bestehen.

Bei der Fotografie als Bestandteil eines Films geht es darum, daß ein Bild innerhalb von Zeit und Raum eingesetzt wird und wieder verschwindet. In gegenständlichen Filmen behauptet das Bild manchmal seine Eigenständigkeit als Bild, als grafische Entität; aber meistens dient es nur dazu, ein fotografisch aufgezeichnetes Ereignis zu übermitteln. Die meisten Filme lehren uns, daß Film ein Bild von etwas, eine Abbildung sei. Aber der Film ist etwas Reales und somit keine Imitation. Er spiegelt nicht äußeres Leben, sondern drückt inneres Leben aus. Er ist kein Transportmittel für Gedanken oder Darstellungen von Gefühl, denn sie liegen außerhalb seiner Existenz als gefühlte Idee. Film ist variable Lichtintensität, innere zeitliche Balance, Bewegung im Raum.

Als ich mit der Filmarbeit anfang, glaubte ich, daß Filme aus gegenständlichen Bildern bestehen müßten, um überhaupt etwas zu bedeuten. Daran haben sich fast alle Filmemacher gehalten, die sinnvoll mit Film gearbeitet haben und arbeiten – doch das hängt mit dem Wesen der Fotografie als Abbildung zusammen. Als ich dann wirklich selbst Filme machte, stieß ich auf folgendes kleines Problem: weder der Film noch das Filmemachen oder das Projizieren hatten irgendetwas mit Gefühlen, Gegenständen, Zuständen oder Gedanken zu tun. Ich begann, über dieses Phänomen nachzudenken und darüber, was Film eigentlich ist und wie ich Film sehe, fühle und erlebe.

Geschrieben für das Museum of Modern Art, New York, 1971 und 1977

#### Biofilmographie

Ernie Gehr, geboren 1943, lebt in New York City.

Filme:

- 1968 *Morning* 16 mm, 4 1/2 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)  
*Wait* 16 mm, 7 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
- 1969 *Reverberation* 16 mm, 25 Minuten, schwarz-weiß, Ton (Tonband), (16 Bilder/sec)  
*Transparency* 16 mm, 11 Minuten, Farbe, stumm (24 Bilder/sec)
- 1970 *History* 16 mm, 40 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)  
*Serene Velocity* 16 mm, 23 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)  
*Field* 16 mm, 19 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)  
*Three* 16 mm, 4 Minuten, schwarz-weiß, stumm (16 Bilder/sec)
- 1971 *Still* 16 mm, 54 Minuten, Farbe, Ton
- 1972-74 *SHIFT* 16 mm, 9 Minuten, Farbe, Ton
- 1969-75 *LISA & SUZANNE* 16 mm, 9 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
- 1977 *UNTITLED* 16 mm, 5 Minuten, Farbe, stumm (16 Bilder/sec)
- 1972-79 *EUREKA* 16 mm, 30 Minuten, s/w.
- 1976-81 *Table* 16 mm, 15 Minuten, Farbe

Diese Liste ist nicht vollständig, weil Ernie Gehr noch andere Filme gedreht, diese aber bisher nicht gezeigt hat.