

14

Goff in der Wüste

Goff in the Desert

Regie: Heinz Emigholz



PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS – Teil 7
PHOTOGRAPHY AND BEYOND – Part 7

Land: Deutschland 2002/3. **Produktion:** Filmgalerie 451, Stuttgart/Berlin. **Co-Produktion:** WDR, Wilfried Reichart. **Regie, Filmphotographie und Schnitt:** Heinz Emigholz. **Produzenten:** Irene von Alberti, Frieder Schlaich. **Mitarbeit und Ton:** Ueli Etter, May Rigler. **Tonbearbeitung:** Martin Langenbach, Bernd Popella. **Titeltrick:** Thomas Wilk. **Produktionsassistent:** Robin Mast.

Sprecher: Christian Reiner.

Format: 35 mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 110 Minuten, 25 Bilder/Sek.

Sprache: Deutsch.

Uraufführung: 14. Februar 2003, Internationales Forum, Berlin.

Weltvertrieb: Filmgalerie 451, Esplanade 21, D-13187 Berlin. Tel.: (49-30) 43 72 08 88, Fax: (49-30) 23 45 79 12.

www.filmgalerie451.de

Unterstützt von MFG Filmförderung Baden-Württemberg und SWR

Das von May Rigler, Irene von Alberti und Jan Smacka gestaltete Online-Tagebuch zu den Dreharbeiten kann unter www.bruce-goff-film.com eingesehen werden.

Dank an Ms. Akright, G. C. Becker, Joanne und Dick Bennett, Bob Benson, Jerri Bonebrake, Bill Brown, Libby Bunch, Mack und Renate Caldwell, Susan und Peter Caldwell, Meggie und Ben Cothran, Harry Compton, Charles Conrad, Mary Jane Daniels, Bob und Della Deme, Glen Etkorn, Donna und Joniece Frank, Elizabeth Gallup, Julia Gee, Jeff Glass, Connie Golden, Bill und Martha Gryder, Arn Henderson, David und Janet Johnson, Joe und Judy Jones, Ty Kortman, Kevin und Ann Marshall, Steve Maturo, David McGee, Anne Marburger, Jaqueline Miller, Glen Mitchell, Charles und Deanna Myers, Susan Nettinga, Jack und Mary Neuschwander, Sheldon Newman, Ransome Oliver, Carol und Leon Price, Phyllis Randolph, Iona Redemer, Brenda Reed, Sidney K. Robinson, Gabriele Röthemeyer, Stefanie Salata, Mark Sappington, Paul und Jody Searing, Bess und Richard Serr, Dan Sostheim, Deborah Stratman, Robert Sword, David und Rosalee Taylor, Thomas Thixton, Rex Thompson, Marjorie Walden, Patricia Walkup, Laura and Joe Warriner, Thomas Weber und Martina Zöllner.

Synopsis

The film shows 62 buildings – from small petrol stations to representative museums – designed by the American architect Bruce Goff (1904-1982). As such, it is the first comprehensive filmic catalogue of nearly all his surviving creations.

Bruce Goff is the great unknown of an original American form of architecture. His constructions and designs run contrary to the ideals of the by contrast well-known International Style movement. Bruce Goff's work sparked legendary controversies during his lifetime. Nearly all his buildings stood like a shock in the landscape, paving the way for new, as yet unimaginable avenues in architecture. Heinz Emigholz's filmic photographs are an open-minded look at the spaces Bruce Goff created. Shooting took place on 40 days in April and May 2002 during a 9,200-mile journey across the United States.

Architecture as autobiography: Bruce Alonzo Goff (1904-1982)

The following buildings are featured in the order of their creation: George Way House (1922); the Adah Robinson Studio (1923); the Consolidated Cut Stone Office Building (1925); the Day Building (1926); Boston Avenue Methodist Episcopal Church (1926); the Skelly Oil Building Addition (1928); the Riverside Studio (1928); the Guaranty Laundry (1928) and Midwest Equitable Meter Company (1929) in Tulsa, Oklahoma; Watts Lyon House (1929) in El Paso, Texas; Latham House (1930) in Tulsa, Oklahoma; Chester Rant House (1938) in Northfield near Chicago; Paul Colmorgan House (1940) in Glenview near Chicago; Helen Unseth House (1940) in Park Ridge, Chicago; Irma Bartman House (1941) in Louisville, Kentucky; Camp Parks Entrance Gate (1944) in Dublin, California; Camp Parks Chapel (1945) in San Lorenzo, California; the Myron Bachmann House alterations (1947) in Chicago, Illinois; Ford House (1947) in Aurora, Illinois; Ledbetter House (1947) in Norman, Oklahoma; the Hopewell Baptist Church (1947) in Edmond, Oklahoma; Julius Cox House (1949, expanded in 1959) in Boise City, Oklahoma; John Keys House (1950); Magyness House (1951)

Inhalt

Der Film zeigt zweiundsechzig Bauten des amerikanischen Architekten Bruce Goff (1904-1982) – vom Tankstellenhäuschen bis zum repräsentativen Museumsbau – und ist damit die erste umfassende filmische Dokumentation fast aller seiner noch existierenden Gebäude.

Bruce Goff ist der große Unbekannte einer originär amerikanischen Architektur. Seine baulichen Erfindungen und Entwürfe liegen quer zu den Idealen der dagegen exklusiv bekannt gewordenen International-Style-Bewegung. Die Kontroversen, die das Werk von Bruce Goff zu seinen Lebzeiten auslöste, sind Legende. Fast jedes seiner Gebäude war ein Schock in der Landschaft, der neue, bis dahin ungeahnte Möglichkeiten von Architektur freisetzte. Heinz Emigholz' Filmphotographie ist eine kongeniale Annäherung an die von Bruce Goff gestalteten Räume. Die Filmaufnahmen fanden an vierzig Drehtagen im April und Mai 2002 auf einer 9.200-Meilen-Reise durch die USA statt.

Architektur als Autobiographie – Bruce Alonzo Goff (1904-1982)

Gezeigt werden in der Chronologie ihrer Entstehung die Bauwerke George Way House (1922), Adah Robinson Studio (1923), Consolidated Cut Stone Office Building (1925), Day Building (1926), Boston Avenue Methodist Episcopal Church (1926), Skelly Oil Building Addition (1928), Riverside Studio (1928), Guaranty Laundry (1928) und Midwest Equitable Meter Company (1929) in Tulsa, Oklahoma, Watts Lyon House (1929) in El Paso, Texas, Latham House (1930) in Tulsa, Oklahoma, Chester Rant House (1938) in Northfield bei Chicago, Paul Colmorgan House (1940) in Glenview bei Chicago, Helen Unseth House (1940) in Park Ridge, Chicago, Irma Bartman House (1941) in Louisville, Kentucky, Camp Parks Entrance Gate (1944) in Dublin, Kalifornien, Camp Parks Chapel (1945) in San Lorenzo, Kalifornien, Myron Bachmann House Alterations (1947) in Chicago, Illinois, Ford House (1947) in Aurora, Illinois, Ledbetter House (1947) in Norman, Oklahoma, Hopewell Baptist Church (1947) in Edmond, Oklahoma, Julius Cox House (1949, Erweiterung 1959) in Boise City, Oklahoma, John Keys House (1950), Magyness House (1951) und Roger Corsaw House (1952) in Norman, Oklahoma, John Garvey House (1954) in Urbana, Illinois, John and Grace Lee Frank House (1956) in Sapulpa, Oklahoma, Eddie Parker House (1956) in Dallas, Texas, Miller Brother's Service Station (1957) in Pawhuska, Oklahoma, Comer House (1957) in Dewey, Oklahoma, Pollock House (1957, Anbau 1980) in Oklahoma City, Oklahoma, Freeman House (1958) in Joplin, Missouri, Howard Jones House (1958) in Bartlesville, Oklahoma, Robert Durst House (1958, Erweiterung 1976) in Houston, Texas, Redeemer Lutheran Education Building (1959), Richard Bennett House (1959) und Akright House Alterations (1959) in Bartlesville, Oklahoma, Gryder House (1960) in Ocean Springs, Missouri, James Fichette House (1961) in Bartlesville, Oklahoma, Celestine Barby House (1962) in Beaver, Oklahoma, Daniels House (1964) in Gower, Missouri, William Dace House (1964) in Beaver, Oklahoma, Rolland Jacquart House (1965) in Sublette, Kansas, Duncan House (1965) in Cobden, Illinois, Fitzgerald Realty Company Offices (1965) in Tyler, Texas, Lawrence Hyde House (1965) in Kansas City, Kansas, James Nicol House (1965) in Kansas City, Missouri, Searing House (1966) in Kansas City, Kansas, Glen Mitchell House (1968) in Dodge City, Kansas, Youngstrom House (1968) in Lake Quivira, Kansas, Bruce Plunkett House (1970), Home for Parade of Homes (1971), Lake Village Entrance Feature, Model Houses A-1, A-2 und 3, B und Double House (alle 1972) in Flint, Texas, Celestine Barby House (1976) in Tucson, Arizo-

and Roger Corsaw House (1952) in Norman, Oklahoma; John Garvey House (1954) in Urbana, Illinois; John and Grace Lee Frank House (1956) in Sapulpa, Oklahoma; Eddie Parker House (1956) in Dallas, Texas; the Miller Brother's Service Station (1957) in Pawhuska, Oklahoma; Comer House (1957) in Dewey, Oklahoma; Pollock House (1957, annexe 1980) Oklahoma City, Oklahoma; Freeman House (1958) in Joplin, Missouri; Howard Jones House (1958) in Bartlesville, Oklahoma; Robert Durst House (1958, expanded in 1976) in Houston, Texas; the Redeemer Lutheran Education Building (1959), Richard Bennett House (1959) and Akright House alterations (1959) in Bartlesville, Oklahoma; Gryder House (1960) in Ocean Springs, Missouri; James Fichette House (1961) in Bartlesville, Oklahoma; Celestine Barby House (1962) in Beaver, Oklahoma; Daniels House (1964) in Gower, Missouri; William Dace House (1964) in Beaver, Oklahoma; Rolland Jacquart House (1965) in Sublette, Kansas; Duncan House (1965) in Cobden, Illinois; the Fitzgerald Realty Company Offices (1965) in Tyler, Texas; Lawrence Hyde House (1965) in Kansas City, Kansas; James Nicol House (1965) in Kansas City, Missouri; Searing House (1966) in Kansas City, Kansas; Glen Mitchell House (1968) in Dodge City, Kansas; Youngstrom House (1968) in Lake Quivira, Kansas; Bruce Plunkett House (1970); the home for the Parade of Homes (1971); the Lake Village Entrance Feature; Model Houses A-1, A-2 and 3, B and Double House (all 1972) in Flint, Texas; Celestine Barby House (1976) in Tucson, Arizona; Al Struckus House (1979) in Woodland Hills, California; and the Shin'enKan Pavilion for Japanese Art in the Los Angeles County Museum of Art (1978-88, with Bart Prince), Los Angeles, California. In addition, there is a highway near Tulsa in the morning light, a trailer park near Study Butte in the Big Bend National Park in Texas, a snatch of 'La mer' by Claude Debussy and the ruins of Shin'enKan (1956-1998) in Bartlesville, Oklahoma on 10 May, 2002.

Extract from Heinz Emigholz's 'Das schwarze Schamquadrat'

Bartlesville, 10 May, 2002. The Shin'enKan complex stood on a wooded hill south of Bartlesville on the sprawling grounds of the Price family. At the start of the oil boom in the early 1920s, Harold C. Price founded a company in Bartlesville that made and maintained pipelines and which quickly brought him unimaginable wealth. Under the influence of his sons, Harold junior and Joe, the family began not only collecting art, but having famous architects build them houses. Money didn't matter in the slightest. Two of Frank Lloyd Wright's most beautiful buildings are in Bartlesville. One is the Price Tower, his only skyscraper. Young Joe Price became the mentor of Bruce Goff, whom he knew from his days at the University of Oklahoma. Goff built several houses for Joe and his Japanese wife, Etsuko. Shin'enKan ("The place of the faraway heart") was dedicated to Etsuko's homesickness and became Goff's masterpiece. He worked on it intermittently from 1956 to 1977. When the Prices moved to California, Joe Price donated

na, Al Struckus House (1979) in Woodland Hills, Kalifornien, und Shin'enKan – Pavillon für Japanische Kunst im Los Angeles County Museum of Art (1978-88, mit Bart Prince), Los Angeles, Kalifornien. Dazu ein morgendlicher Highway bei Tulsa, ein Trailerpark bei Study Butte im Big Bend Gebirge, Texas, ein Fetzen aus 'La mer' von Claude Debussy und die Ruinen von Shin'enKan (1956-1998) in Bartlesville, Oklahoma, am 10. Mai 2002.

Aus Heinz Emigholz' 'Das schwarze Schamquadrat'

Bartlesville, 10. Mai 2002. Der Gebäudekomplex Shin'enKan lag im Süden von Bartlesville auf einem bewaldeten Hügel innerhalb der weitläufigen Besitztümer der Price Familie. Harold C. Price hatte zu Beginn des Ölbooms in Bartlesville Anfang der zwanziger Jahre eine Firma gegründet, die Pipelines konstruierte und unterhielt, und es innerhalb kürzester Zeit zu unvorstellbarem Reichtum gebracht. Unter dem Einfluß der Söhne Harold jr. und Joe begann die Familie, nicht nur Kunst zu sammeln, man ließ sich Häuser von berühmten Architekten bauen - Geld spielte dabei die geringste Rolle. Zwei der schönsten Gebäude Frank Lloyd Wrights stehen in Bartlesville, eines davon ist der Price Tower, sein einziger Wolkenkratzer. Der junge Joe Price wurde zum Mentor von Bruce Goff, den er aus der Zeit seines Studiums an der University of Oklahoma kannte. Goff baute mehrere Häuser für ihn und seine japanische Frau Etsuko. Shin'enKan – übersetzt: The Place of the Far Away Heart – war dem Heimweh von Etsuko Price gewidmet und wurde Goffs Meisterwerk. Er baute von 1956 bis 1977 immer wieder daran. Nach dem Umzug der Prices nach Kalifornien schenkte Joe Price den Häuserkomplex samt Gelände der Architekturabteilung der University of Oklahoma in Norman. Der Hass der dortigen Bauhaus-Fraktion auf Bruce Goff war ungebrochen. Schon 1956 hatte man ihn mittels eines angehängten Homoskandals aus der Position des Deans der Architekturfakultät und dann ganz aus der Universität vertrieben. Zuerst machte man aus Shin'enKan einen Tagungsort für Seminare, in denen negativ gelehrt wurde (Mies: „Von Goff kann man lernen, wie man nicht bauen sollte.“). Dann verkaufte die Universität die umliegenden Grundstücke an einen örtlichen Großinvestor, der darauf eine Gated Community für alt gewordene Reiche errichtete. Zur Jahreswende 1997/98 wurde Shin'enKan schließlich durch Brandstiftung vernichtet, und die Universität verkaufte das Restgrundstück konsequent an die Investoren, die die Brandstiftung auf dem Gewissen haben. Der Himmel war mit Regenwolken verhangen, als wir von der Price Road abbogen und von einem Freund zu dem von der Straße aus nicht einsehbaren Grundstück geleitet wurden. Die rotbraune Erde Oklahomas lag aufgerissen vor uns, darauf die Überreste der Gebäude nach Materialien sortiert und von Raupenschleppern zusammengesoben – hier ein Stapel der blauen Glasbrocken, die Goff zum Bauen verwandt hatte, dort ein Haufen der Steinkohlestücke, die ganze Mauern gebildet hatten, und neben den entwurzelten Bäumen im Feuer verbogene Eisenteile. Wir holten die Ausrüstung aus dem Wagen und begannen zu filmen – ohne Genehmigung, die wir sowieso nie bekommen hätten. Dann trugen wir ein paar der blauen Glassteine zu unserem Wagen, und ich bemerkte endlich den Schweiß, der unserem Freund aus Angst vor den örtlichen City Fathers auf die Stirn getreten war. Bei seinem Anblick begann ich die Naivität zu hassen, mit der ich auf die Dinge zugegangen war, ohne die zugrunde liegende Gewalt der Macht in Oklahoma zu spüren.

Aus 'Das schwarze Schamquadrat' von Heinz Emigholz, Berlin 2002

the complex and grounds to the University of Oklahoma School of Architecture in Norman. The school's Bauhaus clique had long despised Bruce Goff. In 1956, a homosexual scandal had been used to oust him as dean of the School of Architecture and then chase him out of the university altogether. At first, Shin'enKan was used to hold seminars of a very negative kind (Mies: "Goff can be used to teach how not to build"). Then the university sold the grounds to a group of local developers, who built a gated community for rich pensioners on the site. Around New Year 1997-98, Shin'enKan was destroyed by fire, and the university promptly sold the remaining property to the developers, even though they were suspected of perpetrating the arson themselves.

Thick rain clouds hung in the sky as we turned off Price Road and were led by a friend to the property, which was out of sight of the road. The red-brown earth of Oklahoma lay ripped open in front of us, the remains of the buildings dumped on it, sorted by material and pushed into place by bulldozers. Here a pile of the blue glass Goff had used for building, there a pile of the coal that had formed entire walls. Pieces of iron mangled by the fire lay next to uprooted trees. We unloaded our equipment and began shooting – without permission, which we would never have got anyway. Then we carried a few of the blue lumps of glass to our car, and I finally noticed the pearls of sweat that fear of the local city fathers had brought to our friend's brow. The sight made me hate the naivety with which I had approached the venture without noticing the underlying violence of the powers-that-be in Oklahoma.

Taken from the book 'Das schwarze Schamquadrat' by Heinz Emigholz, published by Martin Schmitz, Berlin 2002.

Brief biography of Bruce Goff

Bruce Goff was born in Alton, Kansas, on 8 June, 1904. In 1916, he began an apprenticeship in the architectural offices of Rush, Endacott & Rush in Tulsa, Oklahoma. From 1922 to 1929, Goff worked full-time for the company, and from 1929 to 1933 he was a partner. He built his first house in 1918 before he had even graduated from high school. In 1920, he briefly came into contact with Louis Sullivan. After completing many projects on his own and having collaborated with Frank Lloyd Wright on one occasion, Goff became a registered architect in 1929, even though he had never had any formal training as an architect. In 1934, he opened his own offices in Chicago, where he built and taught until 1941. In the early 1920s, he also took up painting. He was particularly interested in modern music and the indigenous peoples of North America, Asia, the Pacific islands and Africa. From 1940 onwards, his constructions were characterised by an incomparable, surprising style based on a radical dedication to the job at hand. From 1941 to 1945, he worked as an architect for the U.S. Navy. In 1945, he opened offices in Berkeley, California. From 1947 onwards, he was the dean of the University of Oklahoma school of architecture, where he

Kurzbiographie Bruce Goff

Bruce Goff wurde am 8. Juni 1904 in Alton, Kansas, geboren und begann 1916 ein Lehrverhältnis im Architekturbüro Rush, Endacott & Rush in Tulsa, Oklahoma. Von 1922 bis 1929 war er dort voll beschäftigt, von 1929 bis 1933 als Partner. 1918 baute er, noch vor seinem Highschool-Abschluss, sein erstes Haus. 1920 bestand eine kurze Verbindung zu Louis Sullivan. Ohne eine formale Architekturausbildung absolviert zu haben, bekam er 1929, nach vielen eigenen Bauten und einer Zusammenarbeit mit Frank Lloyd Wright, die Lizenz als registrierter Architekt. 1934 eröffnete er in Chicago sein eigenes Büro und baute und lehrte dort bis 1941. Seit Anfang der zwanziger Jahre malte er auch. Sein besonderes Interesse galt Moderner Musik und den einheimischen Kulturen Nordamerikas, Asiens, der Pazifischen Inseln und Afrikas. Ab 1940 zeichnen sich seine Bauwerke durch einen unvergleichlichen, nie vorhersehbaren Stil aus, der einer radikalen Hingabe an die jeweils gestellte Bauaufgabe entsprang. 1941 bis 1945 arbeitete er als Architekt für die U.S. Navy. 1945 eröffnete er ein Büro in Berkeley, Kalifornien. Ab 1947 war er Leiter der School of Architecture an der University of Oklahoma in Norman und wurde zu einem extrem einflussreichen Lehrer. 1956 drängte ihn die dortige Bauhaus-Fraktion aus dem Amt, ein Teil seiner Entwurfszeichnungen wurde verbrannt. 1956 bis 1964 betrieb er ein eigenes Büro in Bartlesville, Oklahoma, das er 1964 bis 1971 in Kansas City, Missouri, weiterführte. 1971 zog er nach Tyler, Texas, wo er am 4. August 1982 starb. Ab 1969 unternahm er ausgedehnte Vortragsreisen nach Japan und Europa. Die erste, von Mohri Takenobu zusammengestellte Monographie seines Werkes erschien in Japan. Bruce Goff hat im Laufe seines Lebens fast einhundertfünfzig Projekte gebaut und viele mehr entworfen. Ungefähr achtzig seiner Bauwerke existieren noch.

Originalität und Architektur

Viele Architekten und andere Künstler fürchten Originalität, weil sie selbst keine ausstrahlen, oder sie stellen sie als eine Masche hin, die nur Aufmerksamkeit erregen soll. Sie gehen manchmal sogar so weit, alles Originäre der Substanzlosigkeit zu bezichtigen. Natürlich verdankt sich Originalität in der Kunst nie vollständig der Erfindungsgabe eines einzelnen Gestalters. Dieser ist in Vergangenheit und Gegenwart durch viele Zusammenhänge beeinflusst worden. Manchmal ahmt er etwas nach, aber immer formt er es dabei für seine Sache um. Ein wahrer Künstler weiß, Imitation ist eine Sackgasse und Schönheit vergeht, wo Nachmacherei vorherrscht. Doch vieles, womit er arbeitet, entspringt nicht seiner eigenen Eingebung. Er verwendet geometrische Formen, deren Ursprung im Dunkeln liegen, und er lässt sich von 'freien Formen' in der Natur inspirieren. Diese Quellen gehören niemandem, solange sie nicht in einem eigenen Werk umgesetzt werden. Die authentischen Werke anderer, die Natur von Materialien, Methoden und Prinzipien, die Entdeckungen der Wissenschaft und sein Glaube bilden einen Boden, auf dem er wachsen kann. Sie sind das Wasser auf seiner Mühle. Und wenn er mit Inspiration, Imagination, Initiative, Mut und einer Balance aus Gefühl und Vernunft begabt ist und seiner Kunst treu bleibt, wird er sich auf seine eigene, einzigartige Art entwickeln. Seine Arbeiten zeigen Originalität auf natürliche Weise, weil er von Natur aus originell ist, und das ist etwas anderes als modisch.

Solch ein Architekt steht in der Tradition der Erneuerung und Revolution. Nur, dass das, was wie Revolution erscheint, in einem überge-

became an extremely influential teacher. In 1956, the university's Bauhaus fraternity hounded him out of office, and some of his preparatory sketches were burnt. From 1956 to 1964, he had offices in Bartlesville, Oklahoma, which then relocated to Kansas City, Missouri from 1964 to 1971. Goff subsequently moved to Tyler, Texas, where he died on 4 August, 1982. From 1969 onwards, he went on extended lecture tours of Japan and Europe. The first monograph of his work, by Takenbu Mohri, appeared in Japan. In all, Bruce Goff completed almost 150 projects and planned many more. About 80 of his buildings still exist.

Originality and Architecture

Many architects and other artists fear originality, because they don't have it or suspect it is an easy trick to attract attention. They often believe that anything original lacks substance. Actually nothing in art is strictly and completely original with its creator. He has been inspired by many things, past and present, sometimes imitating them but always eventually assimilating them if he is a real artist. He knows that imitation is a deadend street and that when it comes – beauty goes. Much of what he works with is not of his own invention. He uses geometries, the origin of which are unknown, and also finds inspiration in the "free-forms" of nature. These sources belong to no man until he makes them his own in his individual and original works. The original works of others, the natures of materials, methods, principles, revelations of science, faith and more also gives him roots from which to grow; they are all grist for his mill and if he has inspiration, imagination, initiative, courage and a balance of feeling and reason, all with dedication to his art, he will grow in his own original way. His works show originality naturally because he is naturally original, and they mean much more than being "novel." Such an architect is in the great tradition of change and revolution. But often what seems to be revolution is, in a larger sense, evolution and part of "the main-stream" of art after all!

Any genuine work of art is necessarily original. It is the first and last, of its kind, in the order of its existence. It has not been copied from anything and is produced for the first time with freshness and authority. We soon tire of novelty if it lacks depth and meaning. A truly original work has these and many more qualities; it is the result of a natural growth of ordered ideas. There is no beginning, for no one knows, even its creator, the many sources that natured it, and no one can know its ultimate effect, so it has no ending. It has emerged in the ever-continuous-present as a unique and valuable contribution to all men by man's own creative spirit; if it has value it will be timely and timeless, and it will also be both personal and impersonal with its creator, if it is a masterpiece, its influence will continue with the histories of man's achievements and it will be treasured.

A masterpiece must be original, one of a kind. It is the only work, even of its creator's output, which has grown in

ordneten Sinn Evolution bedeutet und den Großteil der Kunst ausmacht.

Jedes authentische Kunstwerk ist notwendigerweise neuartig. Existentiell ist es das erste und letzte seiner Art. Es ist keine Kopie von etwas, sondern ein Unikat, das Frische und Bestimmtheit ausstrahlt. Neuheit an sich wird schnell schal, wenn sie Tiefe und Bedeutung vermissen lässt. Ein wahrhaft authentisches Werk zeichnet sich aber durch diese Qualitäten aus. Es ist das Ergebnis eines natürlichen Wachstums geordneter Ideen. Es hat keinen Anfang, denn keiner kennt – auch der Künstler nicht – die vielen Quellen, die in es eingeflossen sind, und keiner kann seine zukünftige Wirkung vorhersagen. Also hat es auch kein Ende. Es ist in einer immer weiter andauernden Gegenwart als ein einzigartiges und wertvolles Geschenk an die Menschheit aus dem schöpferischen Geist des Menschen hervorgegangen. Wenn es einen Wert hat, ist dieser zeitgebunden und zeitlos zugleich. Es steht ebenso in einer persönlichen Beziehung zu seinem Macher, wie es auch unabhängig von dessen Person existiert. Wenn es ein Meisterwerk ist, wird sich sein Einfluss in der Geschichte der menschlichen Kultur fortsetzen und in diesem Kanon bewahrt bleiben.

Ein Meisterwerk muß in seiner Art einzigartig sein. Es tritt auch aus der Gesamtproduktion eines Künstlers hervor, die sich auf eigene Weise entwickelt hatte. Es vertritt eine neue Art Schönheit, eine, die aus Notwendigkeit entstand und kraftvoll, kompromisslos und aufrecht den Horizont der Arbeit des Künstlers erweitert – den seiner Kunst und den Genuss, den sie der Menschheit bereitet. Dazu muss ein Meisterwerk auch das Element der Überraschung enthalten. Es muss unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken und ein Geheimnis in sich tragen, das unser Interesse aufrecht hält. Es muss nach seinen eigenen Maßstäben und aus seiner inneren Ordnung heraus perfekt sein, wie 'frei' gestaltet es auch immer erscheinen mag. Man hat den Wunsch, ein großes Kunstwerk von innen zu begreifen und damit zu leben, es zu bewohnen – es in Besitz zu nehmen, wie wir wiederum auch von ihm besessen werden, sei es nun von Literatur, Malerei, Musik oder Architektur.

Das ist der Grund, warum Architektur so eine wirksame Kunstform wurde: Unser Körper kann sie bewohnen, aber auch unser Geist in Zeit und Raum. Eines Tages wird Architektur vielleicht, wie Musik, ihre Erdschwere verlieren, sich verflüssigen und beweglich werden, in ständiger Veränderung begriffen und frei sein. Dann wird die Architektur dem von außen herangetragenen Formalismus des statischen Regiments unserer Stahl- und Betonrahmen entrinnen, dieser monotonen Baukasten-Systematik und der daraus resultierenden rhythmischen Sterilität. Neue Materialien und Methoden, neue Bedürfnisse und ein verbessertes technologisches Wissen werden es erfinderischen Architekten ermöglichen, eine neue Schönheit im Design architektonischer Strukturen zu entwickeln. Sie werden uns dann so direkt ansprechen können wie die Komponisten, die uns durch das Medium der elektronischen Musik ohne Aufführungen oder Interpretationen durch Dritte direkt erreichen. Die Architekten werden Bauwerke entwerfen und herstellen können – etwa durch Kristallisationstechniken oder neuartig genutzte elektromagnetische Kräfte –, die die heutigen Handwerkstechniken, maschinellen Methoden und Computerverfahren obsolet werden lassen. Verlasst die nach drei oder vier Buchstaben benannten Firmen der Big Business-Vertreter und wendet euch dem Ideal einer kreativen und originär künstlerischen Wissenschafts-Architektur zu!

its own particular way. It has a new kind of beauty and came about because it had to, full-strength, uncompromising, honest and extending the horizons of the artist's work, his art, and its benefits to all mankind, moreover, a masterpiece must have the quality of surprise, to engage our attention, and of mystery to hold our interest. It must also be complete in itself with its own character of disciplined order, no matter how "free" it may seem, we desire to enter into and to inhabit any great and original work of art – to possess it and to allow it to possess us, be it literature, painting, music and architecture.

This is why architecture is such a powerful art: we can inhabit it physically as well as spiritually in time and space. Someday perhaps it will, like music, become less earth-bound, more flexible and athletic, more ever-changing, and free. Then architecture will escape the outside-in formalism of the static regimentation of our steel and concrete frames with their monotonous "plug-in-systems" and resulting rhythmic sterility. New materials, methods, needs and increased technological knowledge will enable original architects to produce newly-beautiful design-structures of architecture as directly as the composer of music reaches us, without performance or interpretation by others, via the new medium of electronic music. This will allow the architect to conceive of and to realise his work, through some such process as chrysalization or electro-magnetic attraction which will make obsolete present handicraft, machine methods and "computeritis." Exit the 3 and 4 letter Big Business boy's firms in building and enter the creative, artist-science-architect-truly original!

But whatever and whenever the means, the creative architect must beware of subjecting his works to a "personal style" or "trademark." His handwriting will have his own personal characteristics, regardless of what he says with it. But what he's saying is of much more importance and each of his works deserves to become its own form and style. Therefore each of his works will be original and collectively they will represent their architect's originality. Such an architect will not fear originality but will thrive on it; he cannot and will not imitate others or himself!

Bruce Goff, 5 September, 1968

Heinz Emigholz talks to Siegfried Zielinski

Siegfried Zielinski: In the mid-16th Century, a strange collection of stories entitled 'Peregrinaggio di tre giovani, filiuoli del re di Serendippo' (Three princes of Sarendip) was published in Venice. The collection was based on Persian and Arab tales about three princes whose father gives them an excellent education, tests their acumen in a number of ways and eventually sends them out into the world so that they can learn from other cultures. The undoubtedly clever princes constantly uncover wonderful things no one thought to look for in the deserts between Egypt and Sinai and other areas. They are masters at deciphering clues and symbols, thereby discovering the answers to questions no one has thought to ask. It was for this phe-

Wie auch immer er seine Mittel einsetzen und wann auch immer er sie umsetzen kann, ein schöpferischer Architekt muß sich davor hüten, seine Arbeit einem 'persönlichen Stil' oder 'Warenzeichen' zu unterwerfen. Seine Handschrift wird sowieso ihre eigene Charakteristik aufweisen, egal was er sagt. Entscheidend ist aber, was er entwirft, und jedes seiner Werke sollte sich durch eine eigene Form und einen eigenen Stil auszeichnen. Jedes sollte ein Original sein, dann werden seine Werke zusammengenommen die Originalität ihres Architekten zum Ausdruck bringen. Solch ein Architekt fürchtet keine Originalität, im Gegenteil, er wird an ihr wachsen. Er kann und wird nie andere oder gar sich selbst imitieren.

Bruce Goff am 5. September 1968

Heinz Emigholz im Gespräch mit Siegfried Zielinski

Siegfried Zielinski: Mitte des 16. Jahrhunderts erschien in Venedig eine merkwürdige Sammlung von Geschichten, die den Titel 'Peregrinaggio di tre giovani, filiuoli del re di Serendippo' trug. Die Sammlung basiert auf persischen und arabischen Erzählungen. Sie handeln von drei Prinzen, deren Vater ihnen eine hervorragende Bildung zukommen lässt, sie mehreren Scharfsinnsproben unterzieht und sie schließlich in die weite Welt schickt, damit sie von anderen Kulturen lernen würden. Die überaus klugen Prinzen finden in den Wüsten zwischen Ägypten und Sinai und anderen Landstrichen permanent wunderbare Dinge, die niemand gesucht hat. Sie lesen meisterhaft Spuren und Zeichen und entdecken darin Antworten, nach denen niemand gefragt hat. Der Dichter Horace Walpole hat für dieses Phänomen das Wort 'Serendipity' geprägt. Ich könnte kein schöneres finden, wenn ich die Sensation beschreiben sollte, die bei mir die ersten Teile von PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS ausgelöst haben. Serendipity beinhaltet das Gegenteil von Beliebigkeit. Welcher Art sind die Bewegungen, die zu so überaus geglückten Funden führen, wie wir sie in *Sullivans Banken*, *Maillarts Brücken* und jetzt in GOFF IN DER WÜSTE sehen und bestaunen können?

Heinz Emigholz: Ich versuche mich gerade zu erinnern, wie es zu den Entscheidungen gekommen ist, diese Filme zu drehen. Da war die Abbildung eines Bankgebäudes von Louis Sullivan, auf die ich Anfang 1993 in einem Antiquariat in Santa Monica gestoßen bin. Ich kann mich noch genau an das damalige Gefühl erinnern: Das gibt es nicht, da muss ich hin, den Raum will ich erfahren. Warum diese plötzliche Erregung? Weil ich im Denken zuvor an diesem Punkt angekommen war – der Schaltstelle zwischen Ornament und moderner Bauweise – und ich so eine Wirklichkeit zwar nicht kannte und mir auch nicht vorstellen konnte, aber dennoch postulierte. Mein Gehirn war an dieser Stelle empfänglich, und ein schlechtes Photo kann dann ein Auslöser für eine lange Reise sein. Ich wusste von der Existenz der kleinen Bankgebäude Sullivans vorher nichts, war also in Sachen Architektur nicht gerade bewandert. Die Frage ist jetzt, ob diese Gebäude für mich diese Bedeutung hätten annehmen können, wenn sie in irgendeiner Form von enzyklopädischem Wissen aufgehoben gewesen wären. Das Interessante an der Geschichte mit den Prinzen ist ja, dass ihre umfassende Bildung – und ich nehme mal an, das Bestehen von Scharfsinnsproben bedeutet, sie waren großartige Logiker – dazu führte, dass sie sich gegenüber der Welt und ihren Erscheinungen öffneten und nicht verschlossen, wie Halbgebildete das vornehmlich tut. Sie 'erkannten' die Welt auf ihren Reisen, nicht im Sinne des Zitats und des Wiedererkennens, nein: Der Reichtum der Welt ging in

nomenon that the poet Horace Walpole invented the word "serendipity." I couldn't find a better way to describe the sensation I felt while watching the first parts of PHOTOGRAPHY AND BEYOND. Serendipity is the opposite of arbitrariness. What is the nature of the motives that produce such undoubtedly successfully finds as we see and marvel at in *Sullivan's Banks*, *Maillart's Bridges* and now GOFF IN THE DESERT?

Heinz Emigholz: I'm just trying to remember what led me to decide to make these films. It was coming across the picture of a Louis Sullivan bank at an antiquarian bookshop in Santa Monica in early 1993. I can still recall what I felt at the time. I thought, "That's incredible. I have to go there. I have to experience that space." Why the sudden excitement? Because I had already reached this point in my mind: the intersection between ornament and modern construction. Although I hadn't experienced it in reality and couldn't imagine it, I had postulated it. My mind was therefore receptive, and a bad photo triggered a long journey. I knew nothing whatsoever about Sullivan's small banks beforehand, nor was I especially knowledgeable about architecture. One wonders whether this building would have proved so meaningful to me if it had been featured in some way in an encyclopaedia. The interesting thing about the story of the princes is that their comprehensive education – and I presume that because they passed the acumen tests they were excellent logicians – led them to open their minds to the world and all its manifestations rather than closing them as semi-educated people in particular do. They "recognised" the world on their journeys, but not in the sense of quotation or rediscovery. No, the world's riches unveiled themselves because their eyes were receptive to them, just as the hearts of great logicians beat faster at the sight of the outward appearances representing the lively network of entanglement within. That alone is recompense for the effort of appreciation, not the silly outline of ill-considered logic that ignore bodies and their exteriors. At any rate, I approached Sullivan's buildings without prejudice and with fascination. It was only when we had completed our travels and had the photographic results on film in front of us that I realised that no one had ever done this before. And that surprised me again. It was different with Goff. I didn't even know his name before the late 1980s, when I discovered the L.A. County Museum Japanese art pavilion, which he had designed together with Bart Prince, a former pupil. The building impressed me so much that I wrote down the architect's name. But the story wasn't ready in my mind at the time. This didn't begin properly until I revisited the building 10 years later. My admiration for his skill at thinking, constructing and shaping space increased from one building to the next. In between – in retrospect it was the perfect link – I was involved with Maillart's bridges. And these films in turn were preceded by my work on Gaudi's 'La sagrada familia,' the subject of my feature film *The Holy Bunch*. This included an entire sequence without actors,

ihren empfänglichen Augen erst auf. Wie ja auch große Logiker erst angesichts der Oberflächen aufleben, die das lebendige Netz der Verstrickungen darstellen. Erst das lohnt die Mühe des Erkennens und nicht jenes alberne Gerüst einer zu kurz gedachten Logik, das die Körper und ihre Oberflächen vergessen macht. Jedenfalls bin ich frisch und staunend auf die Gebäude Sullivans zugegangen. Nur, als wir die Reisen dann gemacht hatten und die Blickergebnisse in einem Film vor uns lagen, habe ich festgestellt, dass das noch nie jemand zuvor gemacht hatte. Das hat mich dann noch einmal mehr erstaunt. Bei Goff war es anders. Ich kannte noch nicht einmal seinen Namen und fand mich irgendwann Ende der achtziger Jahre im L. A. County Museum im Pavillon für Japanische Kunst wieder, den er zusammen mit seinem Ex-Schüler Bart Prince entworfen hat. Das Gebäude beeindruckte mich so, dass ich mir den Namen des Architekten aufschrieb. Die Geschichte war damals aber noch nicht reif für mich. Erst nach einem erneuten Besuch zehn Jahre später ging sie voll los. Die Bewunderung für seine Kunst, Räume zu denken, zu bauen und zu gestalten, steigerte sich dann von Bauwerk zu Bauwerk. Dazwischen lag – retrospektiv gesehen als perfektes Bindeglied – die Beschäftigung mit Maillarts Brücken. Und vor diesen Filmen wiederum die mit Gaudís ‘La Sagrada Família’, um die es in meinem Spielfilm *Der Zynische Körper* geht. Darin gibt es schon eine ganze Sequenz ohne Schauspieler, die sich nur noch um die Kathedrale kümmert – das Bauwerk als Träger von Story und Biographie.

S.Z.: Der Blick, den du auf die gebauten Konstrukte der vergessenen, verdrängten oder an den Rand der etablierten Wahrnehmung geschobenen Architekten wirfst, ist einer der radikalen Zuneigung. Mit dem Zuschauen und Zuhören werden wir zu Komplizen in einem sehr intimen Prozess der Annäherung, der Betrachtung und der Durchdringung, den du gestaltet hast. Wahrnehmen wird Begreifen, im sehr direkten Sinn des Wortes, Sehen zu einem haptischen Vorgang und zugleich zu einem des Erkennens. Die photographische Filmkamera seziert nicht. Die Intensität entsteht nicht durch Dekonstruktion, sondern durch liebevolle Konstruktion.

H.E.: Die Augen selbst werden innerhalb meines Konstrukts – also dem eines technischen Mediums – wieder zu dem, was sie schon immer waren: zu Außenstellen und Schnittstellen des Gehirns, die keine Codes benötigen. Sie denken und fühlen zugleich. Der Film gerät so wieder in eine reale Relation zu den Oberflächen der Welt und verharrt nicht nur im Spekulativen. Film kann als ‘imaginäre Architektur in der Zeit’ bewusst Kreuzungen von Ort und Zeit bewahren und analysieren – also das Sehen und das Erblickte zu einer gegebenen Zeit auch wieder auferstehen lassen. Ich zeige in *PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS* nur Dinge und Konstellationen, die ich liebe, und nur in filmphotographischen Einstellungen, die ich auch liebe. Ich stelle die Einzigartigkeit von Räumen dar, und damit natürlich auch die Unmöglichkeit ihrer medialen Repräsentation. Gerade der Aufwand, den wir in unseren Produktionen mit 35mm und Dolby Digital Stereo betreiben, macht die Verluste deutlich, die die Medien fortlaufend stillschweigend unter den Teppich kehren.

S.Z.: Du hast das gesamte Projekt zu einem Zeitpunkt begonnen, als die Euphorie über die Digitalisierung der Bilder und sämtlicher Formen des Austauschs einen Höhepunkt erreicht hatte, bei dem einem schwindelig werden konnte. Die elektronische Herstellung und Verteilung von Bildern begann vehement zu inflationieren. Das allermeiste, was in den neunziger Jahren produziert wurde, wird in der Erinnerung

focussing entirely on the cathedral, with the building carrying the story and the biography.

S.Z.: Your attitude to the built constructs of architects forgotten, suppressed or thrust to the edges of the established perception is one of radical affection. Your viewers and listeners are drawn in as accomplices in a very intimate process of approaching, considering and penetrating your subjects. Perception becomes grasping in a very direct sense of the word, seeing a haptic yet cognitive procedure. The photographic film camera doesn’t dissect. The intensity isn’t created by deconstruction, but loving construction.

H.E.: Within my construct – i.e. that of a technical medium – the eye reverts back to what it always was: an extension and interface to the brain, and one that needs no codes. It thinks and feels at the same time. As such, the film once again bears a genuine relation to the external realities of the world and does not get bogged down in speculation. As “imaginary architectures of time,” films can consciously uphold and analyse the intersections between time and place, in other words, enable what we see and perceive at a given time to reappear. In *PHOTOGRAPHY AND BEYOND*, I only shot things and constellations I loved, and only cinematographical settings I loved. I present the uniqueness of space, and thereby of course the impossibility of representing them medially. Precisely the effort of working with 35mm film and Dolby Digital Stereo highlights the losses that the media constantly and tacitly sweep under the carpet.

S.Z.: You began the entire project at a time in which the euphoria about the digitisation of images and all forms of exchange had reached dizzying heights. The electronic generation and distribution of images was inflating vehemently. Nearly everything that was produced in the 1990s will probably be forgotten within a decade. As the first two parts opened in the cinemas, the so-called “new economy” was beginning to fall apart. The panacean qualities promised by the missionaries of all things electronic turned out in most cases to be bold quackery.

H.E.: People will complain that it’s not about clinging to constellations or composed phenomena and that only the exchange process itself is interesting, even though I share your belief that this is utter nonsense. Ecstasy is a trap. I’m interested in endurance. The bean-counters present no more than nominally democratic acts on their multimedia exteriors, and most of it is nothing but associative rubbish. At this bandwidth they are in any case utterly ruthless and hopelessly out of reach of mortal individuals. So why bother? Now and again we plunge our hands into the stream and pull something nourishing out. And coincidence is just as refreshing as research. *PHOTOGRAPHY AND BEYOND*, by contrast, is a plea for decisive, finite formation, and does not represent the “sea of opportunity” in which we can take an abstract swim. Beauty only ever exists at a particular time and in a particular place, not as abstract relational logic. As a logician, I should at least be permit-

kaum das gegenwärtige Jahrzehnt überdauern. Als die beiden ersten Teile in die Kinos kamen, begann die sogenannte 'Neue Ökonomie' zusammenzubrechen. Die Heilsversprechungen der Missionare des Elektronischen entpuppten sich größtenteils als dreiste Hochstapeleien. *H.E.:* Man wird dir vorhalten, dass es auf das Festhalten von Konstellationen und komponierten Phänomenen gar nicht ankomme, nur der Austausch an sich sei interessant. Was ich ebenso wie du für höheren Blödsinn halte. Ekstase ist eine Falle, mich interessiert Ausdauer. Die Rechenmaschinen offerieren auf ihren multimedialen Oberflächen nur rudimentär demokratische Akte, meist aber nur assoziativen Schwachsinn. Auf dessen Bandbreite bezogen sind sie auch ganz mitleidslos und von lebendigen Einzelwesen nicht mehr einholbar. Wozu auch? Ab und zu greifen wir in den Fluss und ziehen etwas für uns Nahrhaftes daraus hervor. Der Zufall erfrischt dabei ebenso wie die Recherche. *PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS* ist dagegen ein Argument für eine entschiedene, endliche Gestaltung und steht eben nicht für das 'Meer der Möglichkeiten', in dem wir abstrakt baden gehen können. Schönheit existiert immer nur zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, und nicht als abstrakte Beziehungslogik. Als Logiker sei mir das erlaubt zu sagen. Nebenbei gesagt, haben wir während unserer Produktion die 'neuen' Medien intelligenter genutzt als so manche Firma, die das auf ihre Fahnen geschrieben hat. Tag für Tag wurde von der 'Filmgalerie 451' ein Online-Making-Of zu allen fünfzig Drehtagen im Netz veröffentlicht. Monatlich haben sich weit über hunderttausend User diese filmischen Spots angeschaut. So etwas hat es noch nie gegeben, 'Making-Ofs' werden sonst immer nur nachträglich getürkt. Damit sind wir auch nicht mehr abhängig von dem Rodelzeug an Filmjournalismus, der sich zur Zeit in den 'alten' Medien breitmacht. Ab der Uraufführung am 14. Februar 2003 flankieren wir den Film *GOFF IN DER WÜSTE* mit der Website www.bruce-goff-film.com.

S.Z.: Ist dein erneuter Griff zur gravitativen photographischen Filmkamera auch als eine Handlung des Widerstands zu verstehen? Des Widerstands mit ästhetischen Mitteln? Aber auch des Widerstands gegen eine Kultur, in der der mediatisierte Augenblick obszön geworden ist, in der die Tänze auf den Plateaus zur gesellschaftlichen Pflicht werden?

H.E.: Alles was man tut, kennzeichnet sich auch durch das, was man nicht tut. Man setzt Prioritäten, weil man nur eine begrenzte Zeit zur Verfügung hat. Das würde ich nicht gleich Widerstand nennen, sondern bewusste Wahl. Die 'Tänze auf den Plateaus' sehen von außen doch reichlich albern aus. Dass die Protagonisten der neuen Medien für ganz andere Kräfte freiwillig die Rolle übernommen haben, den sogenannten 'kleinen' Leuten das überschüssige Geld aus der Tasche zu ziehen, ist ein stocktraditioneller Mechanismus. Sie wurden klassisch vorgeführt. Aber wie soll man jemandem die 'Vernachlässigung eines Kerngeschäfts' vorwerfen, der noch nie 'Gefühle in den Augen' gehabt hat? Vor lauter Freude über neue Assoziationsmaschinen, die einen nahezu religiösen Schein von Unendlichkeit offerieren, sind die Tatsachen der körperlichen Gebundenheit des Geistes glatt übersehen worden. Ich war für meine Arbeit froh, dass die Sphäre der Heilsversprechungen endlich vom Film abgezogen worden und irgendwo anders gelandet sind. Vor diesem Hintergrundgeräusch – nämlich der Verlagerung gesamt-kunstwerklicher Anstrengungen auf ein neues, universaleres Medium – hat sich für den Film eine neue Situation ergeben. Er kann sich wieder auf das konzentrieren, was er wesentlich ist: Abbildungsfunktion und lineare Strecke, also Repräsentant

ted to say that. Incidentally, in making our production we used the "new" media more intelligently than many companies who pride themselves in doing so. Day after day, Filmgalerie 451 posted an online "making of" of each of the 50 days of shooting. Far in excess of a hundred thousand users a month watched these cinematic ads. That's never happened before. "Making of" documents are usually only faked up afterwards. As a result, we're no longer dependent on the film journalistic blancmange that is currently oozing through the "old" media. After *GOFF IN THE DESERT* has premiered on February 14th, 2003, the film will be flanked by the Web site www.bruce-goff-film.com. *S.Z.:* Are we to understand your renewed exploit into solemn photographic filmmaking as an act of protest, of resistance by aesthetic means against a culture in which mediatised moments are deemed obscene, and dancing on plateaus has become a social requirement?

H.E.: Everything you do also distinguishes itself by what you don't do. You set priorities because you only have a limited amount of time at your disposal. I wouldn't necessarily call that resistance, but a conscious choice. The "dancing on plateaus" does look rather silly from the outside. If the players on the new media stage have voluntarily taken over from very different forces the role of relieving the so-called "little" people from their loose change, they are only following a long tradition. But they have now been cut down to size in a classic way. How can you accuse someone who has never "felt with his eyes" of "neglecting a core business?" The fact that the soul is connected to the body has been completely overlooked out of sheer elation at the new association machines and their almost religious aura of boundlessness. For my work, I was pleased that the sphere of the panacean promises had moved away from film and settled somewhere else. This background noise – namely the act of transposing multimedia efforts onto a new, universal medium – has created new conditions for filmmaking. We can now concentrate again on what is important: representation and linear paths, that is, spatial representation and agents of the dramatic form. Film can free itself from the imposed demands for socio-politically educational, Big Brother-like, associative, essayistic proof in montage form; info-kitsch that shrouds the world in a blanket of understanding as far as the antennas and networks reach. In view of everything the media is now capable of, this is something of a second change of paradigm. Reality is no longer to be covered and interpreted by language, but "only" as perfectly as possible via an intact photographic surface like a "performance," a motif as old as film itself, but long buried down a collateral line. *S.Z.:* *PHOTOGRAPHY AND BEYOND* has an impact on two levels; as an individual film that you insert into the project and as an item in a cinematographic and audiovisual archive. Bit by bit, you are creating an encyclopaedia of the means by which strong-willed architects have accentuated, altered and transformed spaces and locations.

H.E.: Yes, freed from the chains of meaning, things can

des Raumes und Agent des Dramatischen. Film kann sich von dem aufgezwungenen Anspruch befreien, soziopolitisch unterrichtende, oberlehrerhafte, assoziativ essayistische Montagebeweise zu liefern – den Informationskitsch, der die Welt mit seiner Verständnisdecke überzieht, soweit die Antennen und Netze reichen. Nach allem, was Medien inzwischen alles vermögen, ist das so etwas wie ein zweiter Paradigmenwechsel: Die Wirklichkeit soll nicht mehr mit Sprache überzogen und interpretiert, sondern 'nur' so perfekt wie möglich mittels einer intakten photographischen Oberfläche im Sinne einer 'Vorführung' gezeigt werden – ein Motiv, so alt wie die Geschichte des Films, aber lange Zeit in einer Nebenlinie verschüttet.

S.Z.: PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS entfaltet seine Wirkung auf zwei Ebenen, auf der Ebene des einzelnen Films, den du in das Projekt einfügst, aber auch als Arbeit an einem filmvisuellen und audiovisuellen Archiv. Sukzessive entsteht eine Enzyklopädie der Mittel, mit denen eigenwillige Architekten Räume und Orte akzentuiert, verändert, transformiert haben.

H.E.: Ja, die Dinge können, von Bedeutungszuweisungen befreit, wieder für sich selbst sprechen. Film kann wieder einfach nur zeigen, und muss sich dabei tatsächlich messen lassen an dem, was er abbildet und wie er das tut. Also ein Wort zu meiner Auswahl: Die Gruppe 'Architektur als Autobiographie' befaßt sich mit der Repräsentation architektonischer Räume, die ich in der sogenannten 'Architekturgeschichte' für sträflich vernachlässigt halte. Ich zeige in GOFF IN DER WÜSTE etwas, das von der 'Internationaler Stil'- und 'Bauhaus'-Bewegung nahezu mit kriminellen Mitteln unterdrückt worden ist. Bruce Goff ist – wie Rudolph Schindler – vorsätzlich marginalisiert und ins Abseits gestellt worden. Bloß weil sie keine Ideologen waren, die weltweit agieren wollten, sondern sich den bestimmten Orten und jeweils besonderen Gestalten ihrer Bauten verpflichtet fühlten. Der Film hat jetzt die Kraft, etwas so ins Zentrum zu stellen, dass es nicht wieder wegzudiskutieren ist. Ein Witz am Rande: In den siebziger und achtziger Jahren gab es – ich glaube von der UNESCO initiiert – das Projekt, das 'Weltkulturerbe der Architektur' zu verewigen. Diverse Produktionsfirmen haben sich daran gesundgestoßen, berühmte Bauwerke billig auf Video abzuschwenken. Dieser Mist wurde dann auf Nimmerwiedersehen in Archive versenkt. Man müsste mal ein Forschungsprojekt daraus machen, diese Produkte zu begutachten. Danach kann die Arbeit wieder von vorne losgehen. Den 'Archiv'-Gedanken, der ja ein enzyklopädischer ist, kann ich allerdings nur gegenüber meiner eigenen Produktion durchsetzen. Ich zeige in der Untergruppe 'The Basis of Make-Up' alle meine Notizhefte, Skizzenbücher und Zeichnungen in möglichst sinnvollen Zuordnungen. Das ist zugleich vollständig und eine Parodie auf Enzyklopädie. Deren Ziele reichen ja über den Einzelnen hinaus. Das Persönliche stört in ihrem Rahmen nur, und mit dieser Störung befaße ich mich eingehend.

S.Z.: Ist das eine Aufgabe, die du dem photographischen Film nach seinem Durchlauf durch die Beschleunigungs- und Reinigungsmaschinen des Elektronischen zuweist? Die dauerhafte Konservierung (bau)ästhetischer Sensationen und des achtungsvollen Blicks eines Künstlers auf dieselben? Möglicherweise das Kino als im besten Sinn des Wortes Museum, als Stätte für die Veredelung von, in diesem Fall, gebauten Phantasien?

H.E.: Ich kann keine Aufgaben formulieren, sondern nur das anbieten, was ich am besten kann: den Raum auf der Fläche repräsentieren. Ich sehe mich als eine qua Vertrag mit der Menschheit ausgehal-

speak for themselves again. Films can now simply show things again without being judged for what they portray or how they does so. A word about my choice: the Architektur als Autobiographie (Architecture as Autobiography) group looks at architectural spaces that I believe have been sorely neglected by so-called "architectural history." In GOFF IN THE DESERT, I show something that has been suppressed by almost criminal means by the International Style and Bauhaus movements. Just like Rudolph Schindler, Bruce Goff was deliberately marginalised and sidelined simply because he wasn't an ideologist with global aspirations, but felt duty-bound to the sites and particular shapes of his constructions. The film now has the strength to put something centre-stage in such a way that it can't be talked away again. Here's a little joke by way of an aside: In the 1970s and 1980s, there was a project – I believe it was initiated by UNESCO – to immortalise the World Cultural Heritage List. A variety of production companies fell over themselves to shoot cheap footage of famous buildings. This rubbish was subsequently shelved in the archives never to be seen again. Someone should turn it into a research project to assess these products. Then the work can start all over again. However, I can only compare the "archive" concept (which is after all an encyclopaedic one) to my own production. In the 'Basis of make-up' sub-group, I show all my notebooks, sketchpads and drawings in as sensible a manner as possible. That is both complete and a parody of encyclopaedias. Their objectives are more than any individual can achieve. Personal matters only get in their way, and it is this disruption that I take a close look at. S.Z.: Is this a task you assign to photographic films after they have been run through the electronic acceleratory and cleansing machines in order to permanently preserve (constructive) aesthetic sensations and the respectful view artists have of them? Is the cinema perhaps a museum in the best sense of the word, a place where (in this case) constructed fantasies are refined?

H.E.: I can't formulate any tasks. All I can do is offer what I do best: representing space on a flat surface. I consider myself a cameraman held out in the service of Mankind and who makes the fruits of his sight available to others. This is no more and no less than utopia without a dramatic structure. I believe that everyone perceives space differently and that art and structure arise out of the perception of these nuances. The world reveals itself to us, and we show each other the world – not just different facets, but our different views. During peacetime this is an endless process that deserves to be loved.

(Media expert Siegfried Zielinski's 'Archäologie der Medien – Zur Tiefenzeit des technischen Hören und Sehens' [The archaeology of the media: On the nadir of technical seeing and hearing] was recently published by Rowohlt.)

Biofilmography

Heinz Emigholz was born in Achim near Bremen in 1948. He first trained as an artist before studying in Hamburg.

tene Kameraperson, die ihre Blickresultate zur Verfügung stellt. Nicht mehr und nicht weniger als eine Utopie ohne Dramaturgie ist das. Ich glaube, dass jeder Einzelne den Raum jeweils anders als alle anderen wahrnimmt. Und aus der Wahrnehmung dieser Nuancen entstehen Kunst und Gestaltung. Die Welt zeigt sich uns, und wir führen uns gegenseitig die Welt vor – nicht nur in den Facetten der Dinge, sondern auch in denen unserer Blicke. Im Frieden ist das ein unendlicher Prozess, den man lieben sollte.

(Der Medienwissenschaftler Siegfried Zielinski hat gerade bei Rowohlt das Buch 'Archäologie der Medien – Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens' veröffentlicht.)

Biofilmographie

Heinz Emigholz wurde 1948 in Achim bei Bremen geboren. Er ließ sich zunächst als Zeichner ausbilden, studierte anschließend in Hamburg. Seit 1973 ist er in Deutschland und in den USA als freischaffender Filmemacher, bildender Künstler, Kameramann, Schauspieler, Autor, Publizist und Produzent tätig. Viele Ausstellungen, Retrospektiven, Vorträge und Publikationen. 1974 Beginn der enzyklopädischen Zeichenserie *Die Basis des Make-Up*. 1978 gründete er die Produktionsfirma Pym Films. 1984 Beginn der Filmserie PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS. Seit 1993 hat er den Lehrstuhl für Experimentelle Filmgestaltung an der Universität der Künste Berlin inne. Publikationen u.a.: 'Krieg der Augen, Kreuz der Sinne', 'Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose 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' und 'Kleine Enzyklopädie der Photographie' (in: Die Republik Nr. 68-71, 76-78, 89-91, 94-97).

Veröffentlichte Filme / Released films

1972-73: *Schenec-Tady I* (27', Forum 1975). 1973: *Schenec-Tady II* (19', Forum 1975). 1973-74: *Arrowplane* (23', Forum 1974). 1974: *Tide* (34', Forum 1976). 1972-75: *Schenec-Tady III* (20', Forum 1976). 1975-76: *Hotel* (27', Forum 1976). 1976-77: *Demon – The translation of Stéphane Mallarmé's 'Le Démon de l'Analogie'* (30', Forum 1979). 1978-81: *Normalsatz* (105', Forum 1982). 1974-83: *The Basis of Make-up I* (20', Forum 1984). 1979-85: *Die Basis des Make-up* (84'). 1974-87: *Die Wiese der Sachen* (The Meadow of Things, 88'). 1986-90: *Der Zynische Körper* (The Holy Bunch, 89', Forum 1991). 1993-2000: *Sullivans Banken* (38', Forum 2001). 1983-2000: *The Basis of Make-Up II* (48', Forum 2001). 1995-2000: *Maillarts Brücken* (24', Forum 2001). 1988-2001: *Miscellanea I* (20'). 1988-2001: *Miscellanea II* (19'). 2002/03: *GOFF IN DER WÜSTE* (Goff in the Desert).

Weitere Filme der Serie PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS und die Spielfilme *Second Nature – Die zweite Natur* und *Schwarzer Hafen* befinden sich in der Herstellung oder in Vorbereitung.

Since 1973, he has worked as a freelance filmmaker, fine artist, cameraman, actor, author, journalist and producer in Germany and the United States. He has had many exhibitions and retrospectives, given lectures and published books. In 1974, he began making his encyclopaedic drawing series *The Basis of Make-up*. In 1978, he founded the Pym Films production company. In 1984, he started working on the PHOTOGRAPHY AND BEYOND series of films. Since 1993, he has been a lecturer in experimental filmmaking at the Berlin University of the Arts. His publications include 'Krieg der Augen, Kreuz der Sinne', 'Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst', 'Normalsatz – Siebzehn Filme' and 'Das schwarze Schamquadrat' (all published by Martin Schmitz), 'Die Basis des Make-up (I) and (II)', 'Der Begnadete Meier' and 'Kleine Enzyklopädie der Photographie' (in Die Republik vols. 68-71, 76-78, 89-91, 94-97).

Further films from the PHOTOGRAPHY AND BEYOND series as well as the feature films *Second Nature – Die zweite Natur* and *Schwarzer Hafen* are still either in production or under preparation.



Heinz Emigholz