

#### SULLIVANS BANKEN / SULLIVAN'S BANKS

**Land:** BRD 1993-2000. **Regie, Kamera und Schnitt:** Heinz Emigholz. **Mitarbeit:** Ueli Etter, Thomas Wilk. **Tonbearbeitung:** Martin Langenbach. **Mischung:** Stephan Konken  
**Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 38 Minuten, 25 Bilder/Sek.

#### THE BASIS OF MAKE-UP (II)

**Land:** BRD 1983-2000. **Regie, Zeichnungen, Kamera und Schnitt:** Heinz Emigholz. **Dank** an Cinegrafik, Helmut Herbst. **Tonbearbeitung:** Heiner Büld. **Mischung:** Stephan Konken.  
**Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 48 Minuten, 25 Bilder/Sek.

#### MAILLARTS BRÜCKEN / MAILLART'S BRIDGES

**Land:** BRD 1995-2000. **Regie, Kamera und Schnitt:** Heinz Emigholz. **Mitarbeit:** Andreas Senn, Thomas Wilk. **Tonbearbeitung:** Martin Langenbach. **Mischung:** Stephan Konken.  
**Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 24 Minuten, 25 Bilder/Sek.

**Produktion:** Heinz Emigholz Filmproduktion/Pym Films. Das Projekt PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS wurde gefördert von der Filmförderung Hamburg in Kooperation mit der WDR-Filmredaktion. **Redakteur:** Wilfried Reichart.

**Weltvertrieb:** Pym Films, Postfach 63 01 11, 10266 Berlin. Tel.: (49-30) 554 90386, Fax: 554 90396. E-mail: sales@pym.de

#### Photographie und jenseits

PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS ist eine Filmserie über *Schrift, Zeichnung und Architektur*.

Thema der Filme sind aktive Gestaltungs- und Projektionsleistungen – real gewordene Vorstellungen –, sichtbar als Schrift, Zeichnung, Photographie, Architektur und Skulptur. Analysiert wird ein quasi umgedrehter Sehvorgang – Sehen als Ausdruck, nicht als Eindruck. Das Auge als Schnittstelle zwischen Gehirn und Außenwelt, der Blick eine komponierende Kraft, die ein Inneres nach Außen stülpt und in der Realität gespiegelt vorführt.

Aus dokumentierten und animierten Notizheften und Skizzenbüchern, durch filmische Analysen von Architekturen und Skulpturen bildet sich etwas Unbeschreibbares: ein Film über die Objektivierung gedanklicher Vorstellungen.

#### SULLIVANS BANKEN

Architektur als Autobiographie

Louis H. Sullivan (1856-1924)

„Alle Gebäude, die jemals waren und sind, sind das physische Symbol für den psychischen Zustand der Menschen... Jedes Ge-

## PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS

Photography and beyond

Drei Filme von Heinz Emigholz

#### Photography and beyond

PHOTOGRAPHY AND BEYOND is a series of films about *Writing, Drawing and Architecture*.

The films focus on works of active creation or projection – ideas made real – visible as writing, drawings, photographs, architecture and sculpture. They analyse what is in effect an inverted visual process: vision as expression, not impression. The eye is the interface between the brain and the outside world, vision a composing force which turns what is inside outwards and finds its projections mirrored in reality.

Documented and animated notebooks and sketchbooks, cinematic analyses of architecture and sculpture together form something indescribable: a film about the objectification of imagined ideas.



#### SULLIVAN'S BANKS

Architecture as autobiography  
Louis H. Sullivan (1856-1924)

"All buildings have arisen, have stood, and stand as physical symbols of the psychic state of the people ... throughout the past and the present, each building stands as a social act", Sullivan wrote in the 1906 essay 'What is Architecture'. "In everything that men do they leave an indelible imprint of their minds. If this suggestion be followed out, it will become surprisingly clear how each and every building reveals itself naked to the eye; how

bäude steht für eine soziale Aktion“, schreibt Sullivan in dem Essay ‘What is Architecture’ von 1906. „In allem, was die Menschen tun, hinterlassen sie einen unauslöschlichen Abdruck ihres Geistes. Geht man von dieser Voraussetzung aus, wird es in überraschender Weise klar, wie jedes einzelne Gebäude sich den Augen nackt präsentiert; wie jeder seiner Aspekte, bis hin zum kleinsten Detail, bis zur zartesten Bewegung der Hand, die Arbeit des Gehirns des Menschen enthüllt, der es gestaltet hat und uns dafür verantwortlich ist.“

Sullivan war mit fünfunddreißig Jahren einer der berühmtesten Architekten Amerikas. Seine zusammen mit Dankmar Adler ausgeführte Wolkenkratzer-Trilogie ‘Wainwright Building’, St. Louis 1892, ‘Guaranty Building’, Buffalo 1896, ‘Bayard Building’, NYC 1899, findet sich in jedem Architektur-Lexikon. Ausgangspunkt seiner Gestaltungen war die durch die Stahlgerüstbauweise möglich gewordene Trennung von Konstruktion und Fassade. Vorgehängte Fassaden, die keine tragende Funktion mehr hatten, wurden von ihm konsequent zur freien Gestaltung genutzt. Von Bauwerk zu Bauwerk variierte und perfektionierte er dabei innen wie außen sein modular ornamentales Design aus Backsteinen, Stahl, Gips, Terracotta, Glas, Keramik, Mosaiken, Marmor, Licht, Reliefs, Matritzenmustern, Holz und Metall. Wir befinden uns hier im Herzen der Americana. Walt Whitman ist Sullivans Vorbild, und wie er bezieht er sich auf die Zeichensprache der Natur statt auf historische Stile. Sie ist für jeden zugänglich, also die Grundlage der Demokratie. Die Demokratie muß ein Gefäß für die Wiederholung der menschlichen Erfahrung sein. Ihre Orte haben die Würde des Menschen zu wahren.

Schriften und Bauten von Louis H. Sullivan zeichneten entscheidende Positionen der Moderne vor, auch ihre Janusköpfigkeit. Seine zur modernen Bauweise parallel gedachte und gestaltete organische Ornamentierung wurde in Deutschland kaum wahrgenommen. Zwar wurde 1926 in der ‘Ausstellung neuerer amerikanischer Baukunst’ in der Berliner Akademie der Künste die Arbeit Sullivans in einem zentralen Saal ausgestellt. Für theoriefähig hielt man den Lehrer Frank Lloyd Wrights in Europa allerdings nicht.

Sullivans berühmtes Credo ‘Form follows function’ taucht zum ersten Mal in dem Essay ‘The Tall Office Building Artistically Considered’ von 1896 auf und lautet grob übersetzt so: „Sei es der Adler auf seinem Gleitflug oder die Apfelblüte, der schuftende Ackergaul oder der lebhaft Schwan, die sich verzweigende Eiche oder die Windungen des Flusses nahe der Quelle, die ziehenden Wolken oder der Kurs der Sonne über allem, immer folgt die Form der Funktion... Es ist das universelle Gesetz der organischen wie anorganischen Welt, aller physischen wie metaphysischen Dinge, aller menschlichen wie über die Menschen hinausreichenden Eigenschaften, aller wahren Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, daß das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, daß die Form immer der Funktion folgt.“

Gerade die Umschreibung der Formel, daß das Leben in allen seinen körperlichen Ausformungen und Entsprechungen erkennbar, also lesbar sei, macht deutlich, daß es Sullivan um die Vielfalt des Lebens geht, um die auch experimentelle Neuheit, die in jeder Form des organisch und anorganisch Lebendigen zum Ausdruck kommt. Und daß ihr Daseinsrecht aus einem Geheimnis stammt, daß wir nicht absehen können. Die Art, wie die Gropius-Gruppe diese Formel besetzte, ist dagegen nur vulgär zu nennen. ‘Reinheit der Zweckform’, ‘Schönheit ist Funktion’ oder ‘Funktion gleich Schönheit’: ein großer Kalauer der Moderne. Nicht die Reduktion der Form auf die Illustration einer Funktion ist für

its every aspect, to the smallest detail, to the lightest move of the hand, reveals the workings of the mind of the man who made it, and who is responsible to us for it.”

At the age of thirty-five, Sullivan was one of America’s most famous architects. The skyscraper trilogy (‘Wainwright Building’, St. Louis 1892; ‘Guaranty Building’, Buffalo 1896; ‘Bayard Building’, New York City 1899) that he produced together with Dankmar Adler can be found in every dictionary of architecture. The basis of his creations was the separation of construction and façade made possible by the invention of reinforced concrete. He consistently draped his buildings with façades that no longer had a load-bearing function as a form of free expression. From one building to the next, both inside and outside, he varied and perfected his modular ornamental designs in brick, steel, plaster, terracotta, glass, ceramics, mosaic, marble, light, relief, stencil designs, wood and metal.

We find ourselves in the heart of Americana. Walt Whitman was Sullivan’s role model, and just like him, Sullivan drew upon the sign language of nature rather than historical styles. This language is accessible to all and is therefore the basis of democracy. Democracy must be a vessel for the repetition of human experience. Its sites must preserve human dignity.

Sullivan’s writings and constructions set out central positions of modernism, including its ambiguity. His organic ornamentation, conceived and created in conjunction with modern methods of construction, was barely noticed in Germany. Although Sullivan’s work was displayed at the centre of the ‘Exhibition of New American Architecture’ in Berlin’s Academy of the Arts in 1926, Europeans did not consider Sullivan to be of interest as a theoretician, even though he was Frank L. Wright’s teacher. Sullivan’s famous credo ‘Form follows function’ first appeared in his 1896 essay ‘The Tall Office Building Artistically Considered’: “Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling workhorse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this the law... It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognisable in its expression, that form ever follows function.”

The formula stood for an entire theory: that life can be understood, can be read, in all its material manifestations and correlative. What Sullivan was interested in was the diversity of life, the almost experimental novelty that is expressed in every form of organic and inorganic life, a novelty grounded in a secret we cannot copy. By contrast, the way the Gropius group interpreted this formula can only be termed vulgar. ‘Purity of functional form’, ‘Beauty is function’ and ‘Function equals beauty’ are modernism’s bad jokes. For Sullivan, the issue was not the reduction of form to the illustration of a function, but the interconnectedness of these two elements, a mutual recognition, the fact that there is a double code. Sullivan began giving lectures on ‘democratic architec-

Sullivan zentral, sondern die Durchwachsenheit beider Elemente, ein gegenseitiges Erkennen, die Tatsache eines gedoppelten Codes.

Sullivan begann, im Stile der poetischen Rhetorik Walt Whitmans Vorträge über 'demokratisches Bauen' zu halten. 'Natural Thinking: A Study in Democracy', 'Kindergarten-Chats', 'The Autobiography of an Idea'. Das alles führte zum Austritt aus den Standesgesellschaften der Architekten – die kommerzielle Karriere war beendet.

Ein Melvillescher Abstieg begann bis hin zur Obdachlosigkeit in den letzten Lebensjahren. Aber 1906, zu Beginn seines persönlichen Malstromes, beginnen auch die Aufträge für die acht Banken. Carl Kent Bennet, ein Bankdirektor in Owatonna, Minnesota, bewunderte Sullivans Bauten und Schriften und sah gerade in dessen Extremismus gegenüber einer europäisch historisierenden Schule die Verwirklichung eigener, amerikanischer Ideale.

Im März und April 1995 haben wir eine Drehreise zu diesen letzten acht Gebäuden, die Louis H. Sullivan gebaut und ausgestattet hat, unternommen. Alle Gebäude befinden sich in Kleinstädten des Mittleren Westens der USA in einem Umkreis von 600 Kilometern um Chicago herum: Die National Farmer's Bank in Owatonna, Minnesota, von 1908, die People's Savings Bank in Cedar Rapids, Iowa, von 1911, das Land and Loan Office in Algona, Iowa, von 1913, die Purdue State Bank in West Lafayette, Indiana, von 1914, die Merchants National Bank in Grinnell, Iowa, von 1914, die Home Building Association Bank in Newark, Ohio, von 1915, die People's Savings & Loan Association Bank in Sidney, Ohio, von 1918 und die Farmer's & Merchants' Union Bank in Columbus, Wisconsin, von 1920. Zu sehen und als Raum zu spüren ist eine beispiellose Dialektik von Ornament, Stahlgerüstbauweise und menschlichem Maß, am abstraktesten Ort der Demokratie, der Bank.

Im Zentrum dieser Ortschaften – meist neben der City Hall an der Kreuzung von Main und Broad Street – stehen die Gebäude wie Raumschiffe in einer fremden Umgebung. Zu ihrer Zeit waren sie die Zentren für die Geldgeschäfte von Farmern, lokalen Unternehmern und Händlern und zugleich die sozial funktionierenden Kulturpaläste und Kathedralen des Kapitalismus. Öffentliche Orte mit Trinkbrunnen und Toiletten, gebaut um einen zentralen Safe, dessen Armierungen und Verzierungen einen sicheren Ort des Geldes suggerierten. Und alle Kunst wurde darauf verwandt, diesen Ort des Geldes, der eigentlich ein abstrakter ist, zu einem realen zu machen. Der Börsenkrach von 1929 setzte dieser Kultur ein Ende.

#### THE BASIS OF MAKE-UP (II)

Zeichnungen und Schriften

Basisfilm und Mastertape zu den Spielfilmen *Der Zynische Körper*, *No Safe Haven* und *Schwarzer Hafen*. Darsteller sind 69 bebilderte Notizbücher von Heinz Emigholz aus den Jahren 1983 bis 1996, drei Skizzenbücher aus den achtziger und neunziger Jahren, filmische Studien seiner Ausstellung 'Der Untergang der Bismarck' in der Zwinger Galerie, Berlin 1988, eines Burggrabens im italienischen Riva 1997, eines Abdrucks von Auguste Rodins 'Pforten zur Hölle' vor dem Kunsthaus in Zürich 1988, eines Olivenhains bei Norma in Italien 1995, eines Magnolienbaums in Basel 1996, von verbranntem Fleisch am Cabo de Creus in den Pyrenäen 1988, einer Straßenkreuzung in Owatonna, Minnesota, 1995, und einer Hausdurchfahrt an der Zürcher Giesshübelstraße 1996, sowie 184 Zeichnungen aus der Serie *Die Basis des*

ture' in the Walt Whitman style of poetic rhetoric. They had titles like 'Natural Thinking: A Study in Democracy', 'Kindergarten-Chats' or 'The Autobiography of an Idea'. It eventually led him to leave the conventions of the architectural community. His career was at an end. His Melville-like descent culminated in his homelessness in the last years of his life. But in 1906, at the very beginning of his personal maelstrom, he was awarded contracts for eight banks. Carl Kent Bennet, a banker from Owatonna, Minnesota, admired Sullivan's buildings and writings and saw in the extremism of his rejection of the historicist school aping European tradition the fulfilment of uniquely American ideas.

In March and April 1995 we went to see these banks, the last eight buildings Louis H. Sullivan designed and furnished. They are all in small towns in the American Midwest within a 600-kilometre radius of Chicago: the National Farmer's Bank in Owatonna, Minnesota, built in 1908; the People's Savings Bank in Cedar Rapids, Iowa, built in 1911; the Land and Loan Office building in Algona, Iowa, of 1913; the Purdue State Bank in West Lafayette, Indiana, of 1914; the Merchants' National Bank in Grinnell, Iowa, also of 1914; the Home Building Association Bank in Newark, Ohio, of 1915; the People's Savings & Loan Association Bank in Sidney, Ohio, of 1918; and the Farmer's & Merchants' Union Bank in Columbus, Wisconsin, built in 1920. The visual and spatial experience derives from a unique dialectic of ornamentation, reinforced concrete construction and human measure at the most abstract site of democracy: the bank. The buildings stand at the heart of these towns, generally next to City Hall at the intersection of Main Street and Broad, like spaceships in an alien environment. In their heyday, they were both the centres at which farmers, local companies and traders conducted their financial transactions, and the socially-important cultural palaces and cathedrals of capitalism, public places with drinking fountains and toilets built around a central safe reassuringly reinforced and embellished to indicate that this was a safe place to deposit your money. Every effort was made to transform this essentially abstract financial concept into a real one, but the Wall Street crash of 1929 put paid to that.

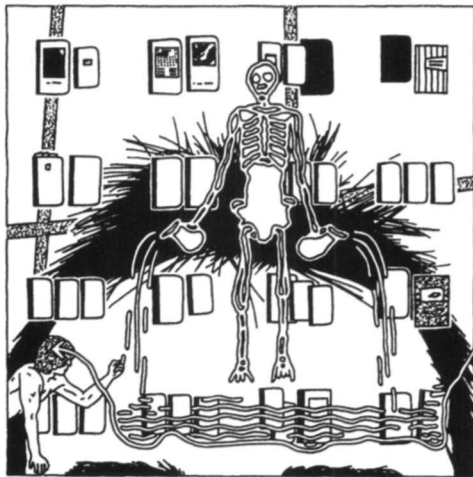
#### THE BASIS OF MAKE-UP (II)

Drawings and writings

This is the basis and mastertape of the feature films *The Holy Bunch*, *No Safe Haven* and *Black Harbour*. The protagonists are 69 illustrated Heinz Emigholz notebooks from the years 1983 to 1996; three sketchbooks from the 1980's and 1990's; cinematic studies of his 1988 exhibition 'The Sinking of the Bismarck' in Berlin's Zwinger Gallery, a castle moat in Riva, Italy, shot in 1997, a print of Auguste Rodin's 'Gates of Hell' in front of the Zurich Kunsthaus (1988), an olive grove near Norma in Italy (1995), a magnolia tree in Basle (1996), burnt meat on the Cabo de Creus in the Pyrenees (1988), an intersection in Owatonna, Minnesota (1995) and a driveway on Zurich's Giesshübelstrasse (1996); and 184 drawings from the *Basis of Make-up* series in positive and negative. The material shown is the possession and legacy of

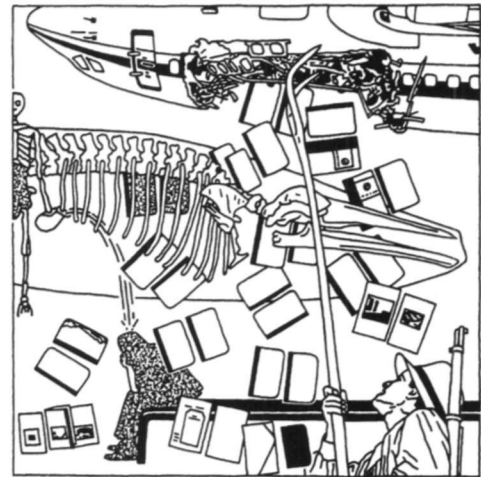
*Make-Up* in Positiv und Negativ. Die Inhalte der Darstellungen sind der Besitz und das Vermächtnis einer Person, die in dem Film *Der Zynische Körper* als Lektor, in *No Safe Haven* als Modephotograph und in dem weiteren Film *Schwarzer Hafen* als Köhler auftritt.

„Die Filme *The Basis of Make-Up (I)* und *(II)* stellen den Kern dar, um den meine Spielfilme kreisen. Ich stelle sie mir als Intermezzo oder Rekapitulationen zwischen den langen Filmen vor, die Datenbank als Pausenfilm. Die Türen werden auf- und sofort wieder zugemacht, die Paradoxie von Film wird auf die Spitze getrieben, daß man etwas bekommt, was einem sofort wieder genommen wird.“



the man who appears as an editor in *The Holy Bunch*, a fashion photographer in *No Safe Haven*, and a charcoal burner in the future film, *Black Harbour*.

“The films *The Basis of Make-up (I)* and *(II)* are the centre around which my feature films revolve. I view them as an intermezzo or a recapitulation between the long films, a database for intermission entertainment. The doors are opened and immediately closed again, the paradoxical nature of film-making is taken to its logical extreme: what is given is immediately taken away again.”



## MAILLARTS BRÜCKEN

Architektur als Autobiographie  
Robert Maillart (1872-1940)

Der Film zeigt vierzehn Dachkonstruktionen und Brücken aus Stahlbeton, die der Schweizer Bauingenieur Robert Maillart zwischen 1910 und 1935 geplant und ausgeführt hat: Das Lagerhaus an der Giesshübelstraße in Zürich von 1910, das Filtergebäude in Rorschach von 1912, die Lagerhalle der Maggazzini Generali SA in Chiasso von 1924, das Aquädukt bei Châtelard von 1925, die Brücke über den Valterschielbach von 1925, die Salginatobel-Brücke von 1930, die Spitalbrücke von 1931, die Brücken über den Bohlbach von 1932, die Rossgrabenbrücke von 1932, die Brücke über den Schwandbach von 1933, die Thurbrücke bei Felsegg von 1933, der Fußgängersteg über die Töss in Winterthur von 1934 und die Arvebrücke bei Genf von 1935. Die Aufnahmen fanden im April 1996 statt.

Robert Maillart revolutionierte die Stahlbetonbauweise und realisierte mit seiner Reduktion des Materials auf die wesentlich tragenden Teile und deren Neugestaltung in seinen Bauwerken eine bis dahin unbekannte Formenwelt. Seine Themen und Erfindungen – Pilzdecken- und Gegenbogenkonstruktionen, unterzugslose Decken, Dreigelenkbogen, Rundbogen-Brücken mit gekurvter Fahrbahn – erforschten enzyklopädisch die Möglichkeiten der Stahlbetonbauweise und setzten in ihrer komplexen Einfachheit und Eleganz der tragenden Teile weltweit neue ästhetische Maßstäbe. Seine Abkehr von der Massivbauweise und Reduktion auf die wesentlichen Kraftlinien erzeugte aber auch das Mißtrauen der Ämter und führte zu absurden Bauauflagen. Seine bahnbrechenden Experimente finden sich in abgelegenen Tälern kleiner Kantone, in denen man ihm freie Hand beim Gestalten gewährte. An der Zufahrt zur Salginatobel-Brücke in Graubünden fan-

## MAILLART'S BRIDGES

Architecture as autobiography  
Robert Maillart (1872-1940)

The film shows fourteen concrete roof constructions and bridges designed and built by Robert Maillart between 1910 and 1935: The warehouse on Zurich's Giesshuelbelstrasse (1910), the filter building in Rohrschach (1912), the Maggazzini Generali warehouse in Chiasso (1924), the aqueduct near Châtelard (1925), the bridge over the Valterschielbach (1925), Salginatobel Bridge (1930), Spital Bridge (1931), the bridges over the Bohlbach and the Rossgraben Bridge (all 1932), the bridge over the Schwandbach and the Thur Bridge near Felsegg (both 1933), the footbridge over the River Toess in Winterthur (1934) and the Arve Bridge near Geneva (1935). Shooting took place in April 1996.

Robert Maillart revolutionised concrete-based construction. By reducing the material to the essential load-bearing elements and redesigning these in his structures, he developed a completely novel world of forms. His interests and inventions – the girder-less and hollow-box arch, beam-less floor slab, three-hinged arch and round-arched bridge with curving platform – amounted to an encyclopaedic exploration of the opportunities presented by concrete. The complex simplicity and elegance of the load-bearing structures set new aesthetic standards the world over. However, his rejection of massive construction methods and his reduction of forms to the essential lines of structural strength provoked mistrust among building authorities and led them to impose absurd conditions. His pioneering experiments can be found in out-

den wir eine Plakette der American Society of Civil Engineers, die die Brücke zum 'International Historic Civil Engineering Landmark' erklärte. Das Museum of Modern Art in New York widmete Maillart 1947 eine Ausstellung. Max Bill veröffentlichte 1949 als erster ein stilbildendes Buch über seine Werke. In Europa blieb Maillart lange Zeit nur Insidern bekannt. Seine Bauten im vorrevolutionären Rußland von 1912-1918 werden fälschlicherweise den 'Künstleringenieuren' der Revolutionsphase zugeschlagen. Bei den Brücken war es interessant zu erfahren, daß es immer nur einer begrenzten Anzahl filmischer Einstellungen bedurfte, um die Kräfte vor Ort und ihre Komposition optimal wiederzugeben. Wir haben eine Idee von den Orten vor ihrer Überbrückung bekommen, als wir uns in stundenlangen Wanderungen durch kleine Gebirgstäler Aufnahmestandpunkte für die Unterseiten der Brücken erwandert haben. Wir haben uns über die Betonbrücke über uns als wahrgewordene Chimäre und Wunschvorstellung gefreut. Wir haben die Zeit, die die Menschen mit ihrer Benutzung einsparen, am eigenen Leib verspürt.

Eine Brücke ist auch immer eine Metapher, eine Zeitmaschine. Sie kürzt ab, überbrückt, transformiert einen Zustand in einen nächsten. Sie ist zugleich Straße und Tunnel. Sie realisiert einen Qualitätssprung und stemmt sich gegen die Elemente - ein Symbol für die Anstrengungen der Menschen, mit den Gegebenheiten dieser Erde zurechtzukommen. Wie ein Abgrund elegant zu überwinden ist, zeigt uns Robert Maillart in seiner Kunst.

Wir haben in der Landschaft nachvollzogen, wie zuerst ein Wunsch die Schlucht überbrückt hat, die Vorstellung, hier zu sein und im nächsten Moment auf der anderen Seite. Diese Luftlinie des Wunsches so schlank und unaufdringlich wie möglich gegen die Gravitationskräfte bogenförmig abzustützen, eingepaßt in den Fluß der Gesteine und die Formen der jeweiligen Landschaften, war Robert Maillarts Leistung und das Motiv vieler seiner Erfindungen.

### **Zur Geschichte des Projektes PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS**

Grundlage des Projektes war ein Attraktions-Zusammenhang von Stoff, Bildern und szenischem Material, das in den Zustand versetzt werden sollte, außerhalb einer vorgefaßten Geschichte für sich selbst zu sprechen.

Der Film selbst sollte ein aktiv wie passiv zu lesender Raum werden. Ich konnte vor seiner Montage nicht sagen, wie er anfangen und wo er enden würde. Aber ich konnte die Elemente benennen, die in ihm auftauchen sollten:

Die Ruinen von 'Sant Pere de Rodes' in den Pyrenäen, die Zeichnung 'La Pelouse' von Georges Seurat, die Postämter in Sabaudia und Latina und der Bahnhof in Latina Scalo von Angiolo Mazzoni, die verschiedenen Abgüsse der 'Pforten zur Hölle' von Auguste Rodin, die Brücken von Robert Maillart in der Schweiz, die Mauern von Luis Barragán in Mexiko, die Visionen, Pläne und Projektionen von Frederick Kiesler und sein 'Schrein des Buches' in Jerusalem, die Innenarchitektur der Villa Cargnocco als Behauptung von Gabriele d'Annunzio, Bruce Goffs einzigartige Bauten in der Wüste ihrer US-amerikanischen Umgebungen, die Analyse der Muster persischer Gartenteppiche aus dem 18. Jahrhundert, die Ausstellung 'Die Basis des Make-Up (1974-1994)' in der Hamburger Kunsthalle, die Felsenburg von Arco in Norditalien, Platanen in Barcelona, eine Studie des mexikanischen Churriguerismus, die Häuser von Rudolph Schindler in und um Los Angeles, das Space-Museum in Wapakoneta, Ohio, eine Spontaneous combustion am Cabo de Creus, das Big Bend-Gebirge in Texas, die Existenz des Bildes 'Die Briefleserin' von Vermeer im Rijks-

of-the-way valleys of small cantons which gave him a free reign for his design. On the approach road to the Salginatobel bridge we found a plaque of the American Society of Civil Engineers declaring the structure an 'International Historic Civil Engineering Landmark'. The Museum of Modern Art in New York held an exhibition of Maillart's work in 1947. Two years later, Max Bill became the first person to publish a style-setting book about his work. But in Europe, Maillart was for a long time known only to insiders. On the basis of what he built in Russia between 1912 and 1918, his work is often falsely seen as one of the 'artist-engineers' active in Revolutionary Russia.

In the case of the bridges it was interesting to discover that we only needed to shoot a limited number of takes to portray perfectly the forces at work and their composition. Walking for hours through small mountain valleys looking for camera positions to shoot the undersides of bridges, we were able to get an impression of the sites before the bridges were built. We enjoyed viewing the concrete bridges over our heads as chimeras brought to life, as dreams come true. We could really sense the time that people saved by using these bridges. A bridge is in any case a metaphor, a time machine. It is a short-cut, it bridges and it transforms one state into the next. It is both a road and a tunnel, a qualitative leap while at the same time resisting the elements, a symbol of Man's efforts to deal with the world he lives in. Robert Maillard's art shows us how elegantly a chasm can be overcome.

Standing in the landscape, we knew the first element to bridge the chasm had been the wish to be on one side one moment, on the other the next. To support the trajectory of that wish, sleek and discreet, arching against the force of gravity, counterpointing the flow of the rocks and the shape of the landscape: that was Robert Maillart's achievement and the theme of many of his inventions.

### **On the history of PHOTOGRAPHY AND BEYOND**

The project was based on the nexus of attraction between material, images and scenery that was to be allowed to speak for itself, released from the bounds of any given story. The film itself was to be seen as both an active and passive space. Before editing began, I could not say where it would start and where it would end. But I could name elements that should feature in it:

The ruins of 'Sant Pere de Rodes' in the Pyrenees; the painting 'La Pelouse' by Georges Seurat; the post offices in Sabaudia and Latina and the station in Latina Scalo by Angiolo Mazzoni; various casts of Auguste Rodin's 'Gates of Hell'; Robert Maillart's bridges in Switzerland; the Luis Barragán walls in Mexico; the visions, plans and projections of Frederick Kiesler and his 'Shrine of the Book' in Jerusalem; the interior decoration of the Villa Cargnocco as a statement by Gabriele d'Annunzio, Bruce Goff's odd constructions in the desert of their US environments; an analysis of the patterns of 18th Century Persian garden carpets; the 'Basis of Make-up (1974-1994)' exhibition in the Hamburg Kunsthalle; the hilltop castle of Arco in northern Italy; plane trees in Barcelona; a study of Mexican Churriguerism; the Rudolph Schindler

museum in Amsterdam bezogen auf die mittlere Zeitdauer seiner Betrachtung, die Banken von Louis H. Sullivan im Mittleren Westen der USA, Gebäude der ONC an der Via Appia in Lazio, Cruising in Paris zwischen dem Wirtschafts- und Finanzministerium von Paul Chemetov, dem Neubau der Staatsbibliothek, den Katakomben am Quai d'Austerlitz und dem 'Institut du Monde Arabe' von Jean Nouvel, dessen Metallanteile jeden Rheumakranken erstarren lassen, die Analyse des Einsatzes von Soldatengehirnen als Computerchip-Ersatz in der japanischen Kamikazeflieger-Tradition, das Hilton-Hotel in Tel Aviv und das Columbus-Center in Bremerhaven, die Dachkonstruktionen von Pier Luigi Nervi in Italien, ein Exkurs über das islamische Bilderverbot, ein Bankgebäude von C.B. Zalesky in Ladora, Iowa, Druckwerke zu 'on a clear day' und die Ausstellung 'you can see forever' von Ueli Etter, Berlin 1996, die Landschaften um Salamanca in Spanien, 'Das Tor zum Paradies' von Ghiberti in Florenz, die Denkfabriken von Louis Kahn in den Vereinigten Staaten, islamische Kalligraphien und Buchmalereien, ein Magnolienbaum am Tag seiner Blüte, wo immer ich ihn finden würde, die Designer-Krematorien in Berlin-Wilmersdorf und Berlin-Treptow, die Umrundung eines Hochflächensporns mit der darauf gelegenen Stadt Toledo, der Blickpunkt, den Carl Blechen für sein Gemälde 'Die Teufelsbrücke' am Gotthardpaß gewählt hat, die Analyse einer von Wayne Miller am 5. November 1944 auf dem amerikanischen Flugzeugträger 'Ticonderoga' aufgenommenen Photographie einer Bomberflugzeugbesatzung, Olivenhaine zwischen menschengroßen Marmorquadern vor einer steil aufragenden Felsenwand, die filmische Analyse des Begriffs 'Story', die Studie eines Hammams und die Dokumentation einer arabischen Massage, die Umspannwerke von Hans Heinrich Müller in Berlin, die Bauten von Giancarlo Maroni am 'Vittoriale' und in Riva am Gardasee, das Grab von Georges Rodenbach auf dem Père Lachaise in Paris, architektonische Details der iranischen Stadt Kashan, das Gemälde 'Das Begräbnis des Grafen Orgaz' von El Greco in der Kirche Santo Tomé in Toledo, das klassische Holiday-Inn-Motel in Del Rio, Texas, samt 'Starfighter' am Swimming-pool, der architektonische Verhau in Istanbul, filmphotographische Improvisationen am Forum Romanum, die postmoderne islamische Universität in Rhiad, die Studie eines Flugzeugträgers (wie definiert sich Intimsphäre an Bord einer Waffe), eine Keramik-Teekanne in Form des chinesischen Schriftzeichens für 'Glück', die logischen 'Alhambra'-Gruppen in den Wand- und Deckenreliefs der Alhambra in Granada, weitere Zeichnungen der Serie 'Die Basis des Make-Up' in Positiv und Negativ, weitere Notizhefte und Skizzenbücher und ein flüssiger Ort – eine Riesenwelle im Pazifik, in Sturm und Regen aus einem kleinen Boot heraus gefilmt, ohne Horizont oder Bezug zur Welt des rechten Winkels.

Nachträglich ist zu sagen, daß der Umfang dieser enzyklopädischen Unternehmung von vornherein dazu angetan war, das Projekt zum Scheitern zu bringen. Ich habe mich aber nicht davon abhalten lassen, es zu beginnen. Nur kostete es Jahre, das Projekt in diverse einzelne Filme zu zerlegen und einen Editionsplan für fünfundzwanzig frei zu kombinierende Module aufzustellen.

Die gleiche Anzahl von Jahren kostete es, für die jetzt abgeschlossenen Filme die Entscheidung zu fällen, einen erklärenden Kommentar auf der Tonspur zu unterlassen. Die Zwischentitel benennen nur den jeweiligen Schnittpunkt von Ort und Zeit der Aufnahme als unverrückbare Wahrheit.

Solange hat es gedauert, endgültig die Geduld damit zu verlieren, daß das Gesehene in allen Medien auf das Gesagte reduziert wird.

houses in and around Los Angeles; the Space Museum in Wapakoneta, Ohio; spontaneous combustion at Cabo de Creus; the Big Bend Mountains in Texas; the existence of Vermeer's picture 'Woman Reading a Letter' in Amsterdam's Rijksmuseum in relation to the time spent looking at it; Louis H. Sullivan's banks in the American Midwest; the buildings of the Opera Nazionale Comatenti on the Via Appia in Lazio; cruising in Paris between the Economics and Finance Ministry by Paul Chemetov, the new National Library, the catacombs on the Quai d'Austerlitz and the 'Institut du Monde Arabe', all by Jean Nouvel, which is so full of metal it would scare rheumatism sufferers stiff; an analysis of the use of soldiers' brains to replace computer chips in the Japanese Kamikaze flying tradition; the Hilton hotel in Tel Aviv and the Columbus Centre in Bremerhaven; the roofs of Pier Luigi Nervi in Italy; a digression into the Islamic ban on depiction; a bank building by C.B. Zalesky in Ladora, Iowa; publications about 'on a clear day' and the 'you can see forever' exhibition by Ueli Eter in Berlin in 1996; the landscape in Salamanca, Spain; the 'Gates of Paradise' by Ghiberti in Florence; Louis Kahn's thought factories in the US; Islamic calligraphy and illuminations; a magnolia tree on the day it blooms, wherever I could find one; designer crematoria in the Berlin districts of Wilmersdorf and Treptow; the circling of a highland spur and the city of Toledo, which lies at its summit; the angle from which Carl Blechen chose to paint 'The Devil's Bridge' on the Gotthard Pass; an analysis of a photograph of a bomber crew taken by Wayne Miller on 5 November 1944 aboard the US aircraft carrier Ticonderoga; olive groves between man-size blocks of marble in front of a sheer rock-face; a cinematic analysis of the term 'story'; the study of a hammam and a documentary on Arabian massage; Hans Heinrich Müller's transformer stations in Berlin; the constructions of Giancarlo Maroni at the 'Vittoriale' and in Riva del Garda; the grave of Georges Rodenbach at the Père Lachaise cemetery in Paris; architectural details of the Iranian city of Kashan; El Greco's painting 'The Burial of Count Orgaz' in Toledo's Santo Tomé church; the classic Holiday Inn motel in Del Rio, Texas, complete with a Starfighter by the swimming pool; architectural mayhem in Istanbul; cinematographic improvisation at the Forum in Rome; the post-modern Islamic University in Riyadh; a study of an aircraft carrier (How private space is defined on board a weapon); a ceramic teapot in the shape of the Chinese character for 'luck'; the logical 'Alhambra' groups in the wall- and ceiling-relief of the Alhambra in Granada; more drawings from the 'Basis of Make-up' series in positive and negative; more notebooks and sketchbooks; and a fluid place – a huge wave in the Pacific shot in the wind and rain from a small boat without an horizon or any reference to the world of the right-angle.

It should be pointed out that the scale of this encyclopaedic undertaking endangered the project to fail. However, I could not be prevented from starting. It has taken me years to divide the project into individual films and develop an editing plan for twenty-five freely-combinable modules. It took me as many years to decide not to put an explanatory commentary on the soundtracks of



### Erzählung – Raum – Projektion

In den ältesten Konzepten des Erzählens tauchen als Hilfsmittel für die Konstruktion oder die Erinnerung langer Texte Bauwerke auf. Gedachte Architekturen, mentale Landschaften, die im Fortgang des Erzählens durchschritten werden. Die Details dieser eingebildeten Bauwerke stehen für einzelne Gedanken oder grammatikalische Wendungen. Die in der Bewegung des Betrachters veränderten Blickwinkel konstituieren die Dramaturgie der Erzählung. Ein erlernter und erinnertes Gang durch diese Räume und an den Einrichtungsgegenständen entlang rufen im antiken Erzähler das Nacheinander der zu erzählenden Einzelheiten wach. Jeder Schritt in den imaginierten Raum hinein evoziert die Erinnerung an den nächsten Schritt und die an ihn geknüpften Sätze. Tiefer als der zu erzählende Text liegt also im Gehirn des Erzählers die imaginierte Landschaft, die diesen Text hervorruft. Als nichtsprachlicher Urtext und Stellvertreter dient dabei das Bild eines Raumes 'als Medium' für eine Erzählung. Es vertritt den Text, läßt die gewünschten Kopien der wortsprachlichen Erzählung von sich abziehen, macht ihn wiederholt abrufbar.

Die Fähigkeit des Gehirns, Körperliches und die Gestalt von Materie solider zu erinnern als den abstraktsprachlichen Ausdruck darüber, wird in diesem Verfahren der Rhetorik in einem gedoppelten Sinne genutzt. Die äußeren Erscheinungen werden im Lernvorgang auf ein Wort oder eine sprachliche Wendung hin definiert und so als Chimäre im Gedankenraum des Gehirns eindeutig funktionalisiert. Die Dinge verlieren in dieser Funktion ihre Kraft, für sich selbst zu sprechen. Sie entleeren sich eines eigenen Sinnes und dienen nur noch als Bildhülsen für Worte. Für Worte oder Gedanken, die ohne diese Umhüllungen allerdings für die Erinnerung verloren gegangen wären. Die Sprache bindet sich so im Vorgang der Erinnerung scheinbar an Materie, um gleichzeitig über Materie zu triumphieren.

Wir erleben also in der Erzählkunst der Antike den Vorgang einer inneren Projektion. Bilder von Materie dienen ohne Rückbezug auf dieselbe der Aufrechterhaltung eines Erzählflusses, den es zu tradieren gilt. Das zu erzählende Schicksal ist dabei vorgegeben, es wird nicht durch neue Bilder beeinflusst. Es wiederholt sich und wird selber zu einem statischen Bild, das sich über den Umweg eines funktionalisierten Bildes reproduziert. Der antike Mensch erlebt sich in dieser Wiederholung.

Film als technisches Medium projiziert die Räume der Erinnerung selbst und bereitet sie nicht nur vermittels eines Gehirntricks auf. Die Medien Schrift, Zeichnung, Photographie, Film, Bild- und Datenelektronik haben die komplexe Technik des Erin-

the completed films. The intertitles merely name the respective leaps in time and place of recording, since these are immutable facts. That is how long it took to finally lose patience with the fact that all media reduce the visual to the spoken.

### Storytelling – Space – Projection

Buildings appear in the oldest storytelling techniques as tools for the reconstruction or recollection of longer texts. They take the form of virtual constructions, mental landscapes traversed as the story proceeds. Each detail of these imagined buildings represents a thought or grammatical turn. The shifting perspectives that move with the observer constitute the dramaturgy of the story. A perambulation, first learnt and then recalled, through such rooms and past their furnishings helped ancient storytellers to recall the order of elements in their stories. Every step into this imagined space evokes the memory of the next step and the sentences associated with it.

Deeper in the storyteller's mind than the text itself is the imagined landscape which brings forth the text. The image of a space thus acts as a non-linguistic Urtext or substitute, 'a medium' for a story. It represents the text, permits copies of the story to be made in words at will and recalled again and again.

This rhetorical method makes twofold use of the brain's ability to remember corporeal objects and the shape of matter more easily than their abstract linguistic description. During the learning phase, external appearances are defined by a word or a linguistic expression and thus have an unambiguous function as a chimera in the imagined space of the mind. This function robs objects of their ability to speak for themselves. They are emptied of their actual meaning and serve only as visual husks for words or thoughts which would be lost to the memory without such casings. In the process of recollection, therefore, language binds itself to matter in order at the same time to triumph over matter.

In other words, ancient storytelling involved inner projection. Without referring back to themselves, images of matter served to maintain the flow of storytelling that was to be handed down. In this, the fate to be recounted was known in advance and not influenced by new images. It is repeated and itself becomes a static picture reproduced via the detour of a functionalised image. Ancient man experienced himself through the repetition. As a technical medium, film projects the spaces of memory themselves rather than presenting them solely by means of a mental trick. The media of writing, drawing, photography, film, electronic imagery and computing have shifted the complex art of recollection into a readily-available array of technically-generated storage systems. The ancient art of the rhetorician is still present, albeit in rudimentary form, in the memorising of text by actors and speakers. However, such texts have lost their authority. An actor could just as well speak a text with quite the opposite meaning. He can at best ape the ancient storytellers, but he will never be consumed by the import of the text.

Technical projection frees the speaker from the desperately unambiguous inner projection of a set text. Memory

nern in die Verfügbarkeit technisch erzeugter Speichersysteme verlegt. Rudimentär ist die antike Technik des Rhetors noch vorhanden in der Memorierarbeit eines Schauspielers oder Vortragenden. Der so erzeugte Text hat aber seine Autorität verloren. Der Schauspieler könnte ebenso gut einen sinngemäß entgegengesetzten Text aufsagen. Er könnte den antiken Erzähler höchstens noch nachspielen, vom Sinn des Textes wäre er nicht erfüllt. Die technische Projektion erlöst von der verzweifelt eindeutigen inneren Projektion eines fixen Textes. Die Erinnerung kann nun durch ein äußeres Medium betrachtet werden, sie kann aber eben dabei auch wie ein Äußeres betrachtet werden. Diese technische Möglichkeit führt zu einem neuen Spiel mit Geschichte. Die innere Entscheidung zu dem so vorgeführten 'Text' wird damit auch privater, spielerischer, sicher auch unverbindlicher – eine Tatsache, die mancherorts als Verlust des Politischen beklagt wird. Ganz sicher verflüchtigt sich ein manipuliert eindeutiger Sinn, die Geschichten verzweigen sich. Zugleich aber wird der Stoff der Erinnerung selbst als eine objektive Materie vorgeführt. Die projizierten Bilder können wieder für sich selbst sprechen, sie sind nicht nur Hilfglieder bei der Rückübersetzung in ein abstraktes Sprachgitter.

PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS versucht eine Balance zwischen dem schweigenden Erzählen der Dinge und den Behauptungen eines Erzählers über einen bestimmten Verlauf von Zeit. Das Modell eines architektonischen Erinnerungsraumes wird vom Film übernommen – nicht als Vorstellungsbild, sondern als Realität.

#### 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 begann Emigholz mit der enzyklopädischen Zeichenserie 'Die Basis des Make-Up' (letzte vollständige Fassung in der Ausstellung 'das xx. Jahrhundert – ein Jahrhundert Kunst in Deutschland' im Museum Hamburger Bahnhof, Berlin 2000). 1978 gründete er die Produktionsfirma 'Pym Films'. Seit 1993 ist er Professor für 'Experimentelle Filmgestaltung' an der Hochschule der Künste Berlin. Seine Publikationen umfassen u.a.: 'Krieg der Augen, Kreuz der Sinne' und 'Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst, heilen die Künstler ihre Neurosen selbst' (beide 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). Im April und Oktober 2001 erscheinen die Bücher 'Normalsatz – Siebzehn Filme' und 'Das schwarze Schamquadrat'.

can now be viewed by means of an external medium, although it can also be viewed as something external. This technology has generated a new way of playing with stories. The internal reaction to 'texts' presented in this way is also more private, more playful and certainly less binding, a fact that some decry as a retreat from the political realm. Artificially unambiguous meanings evaporate, stories now wind their unbounded capillary ways. At the same time, the stuff of memory is itself presented as objective matter. The projected images can once again speak for themselves and are not mere intermediaries for back-translation into an abstract linguistic grid. PHOTOGRAPHY AND BEYOND tries to find a balance between the silent narration of things and the utterances of a storyteller over a given period. The model of the architectural space of memory is taken up by the film, not as a representational image, but as a reality.

#### Biofilmography

Heinz Emigholz was born in Achim near Bremen in 1948 and initially trained as a draughtsman before going to university in Hamburg. Since 1973 he has worked in Germany and the United States as a freelance film-maker, artist, cameraman, actor, author and producer. He has had many exhibitions, retrospectives, lectures and publications. In 1974 he began the 'Basis of Make-up' series of drawings (the last complete version of which was exhibited as part of 'the xxth century – a century of art in Germany' at Hamburger Bahnhof museum, Berlin 2000). In 1978 he founded the Pym Films production company. Since 1993 he has been a professor of experimental filmmaking at the Berlin University of the Arts (HdK Berlin). Publications include 'War of the Eyes, War of the Senses' and 'Ever Since Freud Said Artists Cure Their Own Neuroses Artists Have Been Curing Their Own Neuroses' (both published by Verlag Martin Schmitz), 'The Basis of Make-up (I) and (II)', 'Grace Jones' and 'A Short Encyclopaedia of Photography' (in 'Die Republik' vols. 68-71, 76-78, 89-91, 94-97). The books 'Normalsatz – Siebzehn Filme' (Normalsatz – Seventeen Films) and 'Das schwarze Schamquadrat' (The Black Public Square) are due to be published in April and October 2001 respectively.

#### Released films / Veröffentlichte Filme

1972-73: *Schene-Tady I* (27', Forum 1975). 1973: *Schene-Tady II* (19', Forum 1975). 1973-74: *Arrowplane* (23', Forum 1974). 1974: *Tide* (34', Forum 1976). 1972-75: *Schene-Tady III* (20', Forum 1976). 1975-76: *Hotel* (27', Forum 1976). 1976-77: *Demon* – The translation of Stephane Mallarme's 'Le Demon 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. 1983-2000: THE BASIS OF MAKE-UP II (48'). 1995-2000: MAILLARTS BRÜCKEN (24'). Work in progress: Other films in the PHOTOGRAPHY AND BEYOND series and the preparation of the feature films *No Safe Haven* and *Schwarzer Hafen* (Black Harbour).