

21. internationales forum des jungen films berlin 1991

9

41. internationale
filmfestspiele berlin

DER ZYNISCHE KÖRPER

The Holy Bunch / La Sainte Famille

Land	Bundesrepublik Deutschland 1986 - 1990
Produktion	Pym Films, Hamburg
Regie, Buch, Kamera	Heinz Emigholz
Schnitt	Renate Merck
Filmtechnik	Frieder Schlaich
Art Direction	Ueli Etter
Lichtgestaltung	Axel Schäffler
Beleuchter	Andreas Senn
Tonmeister	Alfred Olbrisch
Komponist	Nikolaus Utermöhlen
Mischung	Stephan Konken
Filmcomputing	Klaus Dufke
Negativschnitt	Elke Granke
Script	Ulrich Raatz, Sandra Nettelbeck
Standphotographie	André Lützen, Silke Grossmann
Redaktion	Alexander Wesemann

Produziert mit Hilfe von Klaus Behnken, Eckhard Rhode, Bernd Schultheiss, Werner Müller, Detlev Niebuhr, Detlev Fischer, Erwin Henkies, Ulf Krüger, Liam Burke, Jelka Lange, Bruce Richard Hewetson, Ulrike Felthaus, Andreas Brachwitz, Michael Janssen, Daniel Maier-Reimer, Rüdiger Neumann, Christian Bouqueret, Erik Berganus, Hans Etter, Michael Kellner, Hamburger Museum für Völkerkunde, Zwinger Galerie und Kumpelnest 3000

'Wär'ich ein Buch zum Lesen' von Gordon Lightfoot und Miriam Frances und 'Willst du mit mir gehn' von J. Kongos und M. Frances gesungen von Daliah Lavi

'Innsbruck, ich muß dich lassen' von Heinrich Isaac
Originalmusik von Nikolaus Utermöhlen aufgenommen und abgemischt im Haus der 'Die Tödliche Doris' von Bernhard Steudel, Highland Bag Pipes und Scottish Small Pipe von Gunther Hausknecht, Chor zu 'Innsbruck, ich muß dich lassen' mit Bernd Schultheiss, Christiane Dellbrügge, Julia Eckey, Hermoine, Marc Brandenburg, Ralf Demoll, Ogar Grafe und Hannes Hauser

Darsteller	
Roy, der Lektor	Klaus Behnken
Carl, der Schriftsteller	Eckhard Rhode
Fred, der Zeichner	Wolfgang Müller
Liza, die Photographin	Kyle deCamp
Bela, die Übersetzerin	Carola Regnier
Jon, der Architekt	John Erdman
Rob I und II	Bernd Broaderup, Klaus Dufke
sowie Saskia Fischer, René Schönenberger, Hermann Dönhöler, André Lützen, Christoph Meier, Veith Vollmer, Ueli Etter, Thorsten Poggensee, Lenhardt König, Andreas Senn, Etsouko Okazaki, Nikolaus Utermöhlen, Chris Dreier, Natalie Seidenath, Cord Riechelmann, Anna Maria Curtis, Gad Klein, Renate Schukies, Marion Kollbach, Victor Shako, Detlev Niebuhr, Klaus Wyborny, Anna Hall, Günther Merker, Moritz Brunn, Dieter Brehde und Alfred Olbrisch	

Gedreht auf Eastman Kodak von Juni 1988 bis Februar 1989
Die Herstellung erfolgte in Kooperation mit dem WDR/NDR und den kulturellen Filmförderungen der Länder Hamburg und NRW.

Uraufführung 17. Februar 1991, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe und s/w, 1:1.37
Länge 89 Minuten

Weltvertrieb Pym Films, Fax (040) 240216

Inhalt

Fünf Menschen blättern in den Notizbüchern des verstorbenen Lektors Roy, der ihr Freund war, und rekonstruieren dabei ihre gemeinsame Vergangenheit: der Schriftsteller Carl, seine Mitbewohnerin Liza, der Architekt Jon, für den Liza fotografiert, der Zeichner Fred, mit dem Carl Situationen seines Romans durchspielt, und die Übersetzerin Bela, die Freudsche Versprecher sammelt.

Carl hat Probleme beim Schreiben. Aus seiner Romanfigur Rob entwickelt sich im Fortgang der filmischen Handlung eine reale Person, die immer bedrohlicher in sein Leben eingreift. Roy unterstützt seinen Autor Carl, ist aber von einer schweren Krankheit gezeichnet.

Um seinen Schwierigkeiten zu entgehen, begleitet Carl Jon und Liza auf eine Architekturreise, die sie vom Kölner Dom bis zu Gaudís Kathedralenbau 'La Sagrada Familia' führt.

Bela und Fred bleiben zurück und müssen sich mit Roys Verfall auseinandersetzen. In Barcelona erreicht die Reisenden die Nachricht von Roys Tod.

(Gad Klein)



Naturtheater

Worin besteht Kameraarbeit? In der aktiven Anwesenheit des Gehirns in dem durch das vorgesetzte Linsensystem in die Augen eingespiegelten Ausschnitt von Welt. Sie ist eine mit Hilfe der Dinge in die Welt hineingespiegelte Entscheidung des Blicks. Die Welt existiert außerhalb des Blicks, aber nichts von ihr bleibt im Bewußtsein ohne die Wiederholung des festgehaltenen Blicks. Die analysierende Entscheidung wird in die Pigmente der Bildfläche eingebrannt. Ich begreife Kameraarbeit als Projektion von

Blicken, als die Konstruktion dieser Projektion. Eine Architektur, die als ihr Material die quasi immateriellen Zustände der Retina-reaktionen verwendet. Der Koproduzent dieser Arbeit sind die vorgefundenen Räume der Realität, der Filmschauspieler, der im geometrischen Raum zu spielen vermag, im Bewußtsein der Kameraachse, des Bildkegels und des Quadrats der Entfernung, und eine art direction, die mit einem ebensolchen Bewußtsein die Dinge im Raum zu setzen und umzuordnen versteht. Durch die Aufzweigung des Strahlengangs zwischen Technik und Gehirn, die abgezweigte Rückkopplung zwischen dem Linsensystem der Technik und der Linse des Auges, entsteht ein Leck, durch das sich aktives Sehen-Denken nach außen verlagern kann. Die Intimität der eigenen Bildentscheidung ist dabei nur in groben Zügen vermittelbar.

Die genaue Komposition des Einzelbildes ist Sache des Kameramannes. Gültige Standards über seine Profession gibt es nicht. Robert Burks konnte vollendet Farbe kontrollieren, Robby Müller versucht Edward Hopper nachzuahmen, Axel Block kann seine Bilder so leeren, daß der chaotische Ordnungswille einer schulmeisterlichen Anstrengung darin einen letzten Sinn erblickt, und Michael Ballhaus verleiht allen Dingen den Glanz einer Speckschwarte. Meistens heißt es aber nur von seiten des Regisseurs, mit dem und dem könne er besonders gut, er vertraue ihm blind, es gebe so etwas wie eine Kommunikation ohne Worte. Und mit einem anderen gehe es dagegen überhaupt nicht. Was alles nur heißen soll, nimm mir bloß die Last ab, den ganzen Kram auch noch auf die Leinwand zu bringen und frag am besten nicht wie, denn dafür wirst du hochbezahlt. Besonders reibungslos ist die Zusammenarbeit und dementsprechend groß die Freude über jedes erhaschte Bild, wenn das Hauptinteresse des Regisseurs sowieso nicht der Konstruktion des Bildes, sondern anderen Aspekten der Filmemacherei gilt. Das ist bei den meisten Filmen der Fall. Sie lösen sich vom Bild und nähern sich dem kontrollierten Theater.

Die Institution Theater spiegelt die primitivste Blickformation wieder, das ungehinderte Starren auf einen Punkt. In diesem Zentrum, auf dem der Blick korsetthaft festgenagelt wird, soll sich dann in einer Kettenreaktion das Drama entfalten. Erst der Film macht Drama auch als Zustand, innerhalb der Konstruktion eines bewegten Blicks, und nicht nur als Entwicklung durch Schauspielerei möglich. Dies kennzeichnet wahrscheinlich eine historische neue Nuance in der Entwicklung der Darstellungsformen. Bildermachen gleicht in dieser speziellen Ausprägung dem Denken, das man auch keinem anderen überlassen möchte.

Essay und Gedanke im Film, das sind meist Exzesse bildnerischer Beliebigkeiten nebst daraufgeklatschtem Kommentar. Worauf gründet sich meine Hoffnung, dem eine Form entgegenstellen zu können, in der sich Bilder und Worte nicht in gegenseitiger Beweisträchtigkeit den eigenen Zugang zur Welt abwürgen? Zündender Ausgangspunkt ist die einzelne Einstellung als möglichst perfekt organisierte Einheit. Ziel ihrer Gestaltung ist nicht ihre Funktion als Mittler zwischen den beiden benachbarten Einstellungen, sondern die Entfaltung einer größtmöglichen inneren Komplexität. Sie wird nicht primär auf den Fluß einer übergeordneten story hinkomponiert, sondern auf inhaltliche Genauigkeit ihres photographischen Bezuges. Ort und Qualität einer bestimmten Handlung sollen aufgezeigt werden, ohne daß die abstrakten Regeln des storytelling den Auftritt dieser Besonderheiten verhindern. Dabei liegt mir nichts ferner als die Errichtung malerischer Tableaus, auf denen der Blick ebenso statisch verweilen soll, wie die Dinge in ihnen gefesselt liegen. Die besondere Architektur eines Blicks ersetzt vielmehr aufwendige Bauten. Eine in der Kamera mitgefühlte oder kontrapunktierte Bewegung, eine ohne Blickwinkelstandards konstruierte Beziehung der Einzelteile auf dem Bildfeld verwandeln jede äußere Realität in eine vom Blick gebaute. Das standardisierte Bild setzt in seinem verzweifelten Bemühen um Erhöhung seines Interessantheitsgra-

des und des production values auf immer schnelleren Schnitt des Immergleichen und auf gezielte Aufrüstung durch Ausstattung. Die Armut soll wenigstens reich aussehen. Das Denken wird zur geschmackspolizeilichen Anstrengung, Inhalt zu einer unbekannt Form. Dagegen bin ich analog zum Absoluten Gehör von der Möglichkeit eines absolut konzentrierten Kamerablicks überzeugt, der die Bestandteile der Realität, so wie sie sind, nehmen und in seinem Zugriff umdichten und für seine Zwecke umbauen kann. Innerhalb des Zeitkonstrukts Film ist das eine banale Feststellung, nicht aber innerhalb der Organisation der einzelnen Einstellung. Das Drama als Zustand im Bild erzeugen, heißt eben nicht, dem Bild den Stempel einer gesicherten Expressivität aufzudrücken. Vielmehr geht es darum, die Produktionsbedingungen für eine Nuance von Sinn herzustellen, für den bisher noch keine existierende Sprache zur Verfügung stand. Das Verhältnis von Bild und Wort ließe sich dann so beschreiben, daß das Bild der Sprache einen neuen Bereich hinzufügt, daß ein Stück Sinnlichkeit mehr zum Sprechen gebracht wird. Umgekehrt legt dieses Vorgehen keinen Wert darauf, die sichtbare Welt auf die Wortgewalt eines Drehbuches zu reduzieren.

(Heinz Emigholz, aus *Der Bagnadete Meier*)



Ich will kein Gemüse werden

Die story wird aus einzelnen Bildern zusammengesetzt, lebt aber von der Negierung des Einzelbildes. Eine lineare Aufreihung von Blickwinkeln ersetzt dessen exemplarische Perspektive. Sie ist zentralistisch auf Wirkung fixiert und zersplittert dafür ihre Blickwinkel bis ins nicht mehr Nachvollziehbare. Das Gesetz heißt *Du sollst nicht die Überlegung darstellen, sondern ihr Ergebnis inszenieren*. Der künstliche Aufwand muß dabei natürlich wirken, um die Tatsachen ihrer Kurzangebundenheit zu verschleiern. Die der story konzeptionell auferlegte Abrundung verharmlost die Handlungen der Menschen und den Zustand der Welt, und andererseits verschärft das auf Hysterie ausgerichtete Zeitmaß ihrer Formen diesen Zustand in seinem Bezug auf die Autorität des Todes - nur die Toten können eine richtige Geschichte mit einem Anfang und einem Schluß erzählen. Die story bietet das Schauspiel des Versuchs, die Situation des Menschen auf das Maß spielerisch zu bewältigender Modelle zu reduzieren. Für jedes andere Denken würde dies bedeuten, daß die Genese einer Formel, ihre Setzung durch Materie selbst, nicht interessiert. Vielmehr sei das Holzmodell der Formel als Vollzug einer ominösen Anschaulichkeitsforderung zu würdigen, die Relativi-

tätstheorie etwa durch eine Umschreibung, die zu Tränen rührt. Die groß angelegten Menschenversuche von Hiroshima und Nagasaki sind in diesem Sinne Popularisierungsversuche undurchschaubarer Formeln. Das Happy-End wird zur massenmörderischen Erlösung, die suburbia des amerikanischen Mittelstands zum Ursprung und Ziel der Weltgeschichte. Exekutierend produziert von braven Buben aus Los Angeles. Eine mit visuellen Kinkerlitzchen versetzte und sich kokett zum Exzeß aufwerfende Abgestumpftheit, die den Eltern einen hohen Kontostand zurückmelden möchte. Die Karriere an sich. Was bleibt an der Form der Fabel verlockend, welcher Erzähler glaubhaft im Körper verankert. Der Einsatz von Lebenszeit ohne instant gratification, keine berechnenden Produkte, keine strategische Kommunikation mit einer nur zu diesem Zwecke herbeiprojizierten Gesellschaft. Ein unhysterischer Umgang mit Zeitmangel beim Abschreiben der im Körper versteckten Geschichte. Die facetthafte Potenzierung vereinzelter Blickrichtungen, die prägenden Ortskoordinaten einer denkenden Landschaft, deren vorübergehende Sprachwerkzeuge wir sind.

(Heinz Emigholz, aus *Kleine Enzyklopädie der Photographie*)

Liebe und Industrie



(Eine Zeichnung von Fred)

Wär' ich ein Buch

Wär ich ein Buch zum Lesen, welche Art von Buch wär ich? Eins, das noch nie dagewesen, wäre ich ein Buch für dich? Oder legtest du nach dem ersten Satz die Story aus der Hand? Ein ungelesener Band, der dir niemals am Herzen liegt, weil sein Papier mehr als sein Inhalt wiegt. Wär ich ein Buch im Leben, würdest du mein Leser sein? Gäbe es kein Buch daneben, wäre jede Seite dein. Bliebest du mir treu? Bis zum letzten Wort, wie immer es auch heißt, auch wenn du es längst weißt. Ein Buch, das du von neuem liest, in dem du dich auch selbst beschrieben siehst. Wirst du verstehen, was ich sagen will und zwischen den Zeilen steht? Was dein Satz verrät. Ein Buch, das mit dir weint und lacht, das dein Begleiter ist bei Tag und Nacht, mit dir träumt und mit dir wacht. Das Buch, das du manchmal haßt und liebst, das du mit mir schreibst, es wird mit dir enden.

(Miriam Frances)

Wir sind nicht erst verrückt, seit wir denken können

Ich weiß nicht mehr, wie er hieß, und ob ich es je gewußt habe, aber er nannte mich Fuckface. Auf der Straße schrie ich *Fuckface* hinter ihm her, und er drehte sich um und sagte, *Wie seltsam, gerade habe ich an dich gedacht, Sucker*. Den eigenen Namen hatte ich längst vergessen, und seinen wollte ich gar nicht erst wissen. Daß wir von unseren Gehirnen im Stich gelassen worden waren, das trieb uns zusammen. *Du kannst mich jetzt schlagen*, sagte er. Das letzte Mal hatte ich Gefühle, weil ich in einen Haufen Hundescheiße getreten war. *Schlag dich doch selber*, meine pathetische Stimme hing mir zum Hals raus. *Ich weiß nicht mehr, in welcher Stadt ich bin*. Ich grinste so starr vor mich hin, als hätte ich eine Liebesdroge gefressen. *Wie heißt diese verdammte Stadt?* Ich bin morgens oft in Zimmern erwacht, die ich nicht wiedererkannte, und die ich mit keinem Haus und keinem Erdteil in Verbindung bringen konnte. Aber jedesmal war das Gehirn noch wieder in seine Schale zurückgekrochen. Ich bin dann aufgestanden und nahezu stolz darauf gewesen, an einem bestimmten Platz dieser Erde zu sein. Aber jetzt ging ich ohne einen Anflug von Müdigkeit die Straßen einer Stadt entlang, die ich seit Jahren kannte, und ich hatte ihren Namen ebenso vergessen, wie den Namen des Ozeans, an dem sie lag. Kurz vor der Haustür fiel mir alles wieder ein. Mein Name ist Fuckface. Und diese Stadt hier heißt Clonetown. Und der Mann auf meiner beleidigten Spur, drei Schritte hinter mir, das ist Sucker.

(Carl und Fred auf der Straße)

Stunde Null

Er war fasziniert von der Stunde Null. Überall traf er sie an. In alles sah er sie hinein. Hier ist sein Stoff: Frische Soldatenleichen, Selbstverbrennungen, der letzte Hubschrauber, Saigon 1975. Und immer wieder Männer und Frauen, hinter Masken und vor Spiegeln, und die Basis des Make-Up, der Knochenkopf. Carl schrieb an einem Roman über einen jungen Soldaten. Hingerichtet im November 1943, weil er die verbotene Stadt photographiert hatte. Heimlich, aus dem Klofenster eines Zuges. Häuser als ausgestorbene Urviecher, die Menschen ihre Skeletteure. Carl ließ den Landser als Rächer im selben Stadtviertel, heute, wieder auftauchen. Zwischen den Lagern japanischer Großfirmen macht er Jagd auf Luxuslimousinen. Mit seiner Panzerfaust. Die Abschlußliste ist lang. Doch Carls Schutzengel rückte ihm zu nahe. Unmerklich schwenkte er um. Was kümmerte ihn der Krieg der anderen, wenn es sein eigener war.

(Roy über Carl)

Der Schrott der Ekstasen

Ich habe heute nacht von einer Bekannten geträumt, die sich urplötzlich in einen Haufen verkohlt schwelender Knochenreste verwandelt hat. War wahrscheinlich eine zündende Idee. Ich bin weitergegangen, als wäre das nichts Außergewöhnliches. Vielleicht ein Blitzschlag vom Boden in den Himmel, dessen elektrische Ladung den menschlichen Leiter verkohlt. Oder der Engel des Herrn, der Gesetze verkündet. Zündeln am Selbst, grenzenloser Raum und so ein Scheiß. Ziemlich piefig die Vorstellung. Wie der Gestank von verbranntem Gummie und das Gestümper gesundheitspolizeilicher Maßnahmen. Hier fliegt die Sittenpolizei doch auch in Hubschraubern über die Stadt und versucht ekstatische Handlungen an swimming-pools zu verhindern. Zu langes Schreien würde die Nerven der angeheuerteten Gehilfen schädigen.

(Fred am Telefon)

Fleischstück im Pech

Liza sah ihn als Vogel, der sich in einer Pechlake gefangen hatte. Sprachlos und verstört führte er Selbstgespräche. Ein Spieler, der die Kontrolle verloren hatte. Und seinen Humor. Seine Unentschiedenheit brachte Monster zur Welt. Und er haßte sich dafür. Anstatt zu lernen, daß wir Fleischstücke füreinander sind, und sich mit der eigenen Überflüssigkeit zu trösten. Wie damals, als noch nichts etwas bedeutete.

(Roy über Liza und Carl)

Clones kosten keine Tränen

Verstehe einer die Besessenheit anderer, die Rattengesellschaft von Körpern zu befriedigen, diese endlose Kette. Ich zeige hier nur auf ein verpilztes Glied, eine Zerstörung bis in die letzte Zelle hinein. Vorprogrammiert von einem Gott, der dich im Himmel empfängt, mit den Worten *Hoffentlich hast du deinen Spaß gehabt*. Geh Bauwerke ficken. Mit Ketten an einem Jeep befestigt, als Anhänger durchs Tal der Erschöpfung geschleift. Ich preßte die spitze Ecke der Bürgermeisterei zwischen seine Beine. Die gerissenste Politesse als Assistentin. Alle Angestellten wie Phoenix aus der Asche. Zisch ab, auch dich wird es ereilen.

(Rob)

Der Rest deines Ichs

Durch welchen Grad von Nähe fühlst du dich porträtiert? Durch einen Rasterpunkt auf dem Abdruck eines Satellitenfotos, dessen Größe die Stadt Toledo repräsentiert, oder durch ein Runzelkorn so groß wie eine Pore deiner Haut? Oder schwebt dir für den Rest deines Ichs - habe ich eben *Rest deines Ichs* gesagt? - für den *Ort deines Ichs* eine dazwischenliegende Relation vor? Ausgestattet mit all der Schüchternheit, die der Bezeichnung des besondern auf seinen gestrigen Raumkoordinaten zusteht.

(Bela und Liza mit Teppich)

Gotik und Pornographie

Der Innenraum als Theater. Reinheit ohne Knickfaktor auf Hochglanz bis in alle Ewigkeit. Räume ohne Körper. Die Außenwelt des Bluffs, die Statik hinter ihren Kulissen. Um den geheiligten Innenraum herum die gesammelten Lügen. *In den tragenden Teilen ist er wieder romanisch, das ist doch der Witz*. Verzierte Krücken, die nur Gottes Auge erfreuen sollen. Das Gerippe der Lust, die Pein der Verdrängung. Architektur als Schuldkonstruktion und Gesellschaft als ein Haufen von Würstchen, die neben ein gigantisches Klo gefallen sind.

(Jon am Kölner Dom)

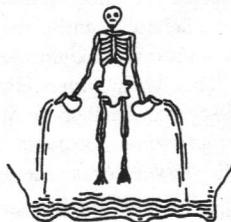
Acht Jahre später im Himmel

Innsbruck, ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein Straßen, in fremde Land dahin. Mein Freud ist mir genommen, die ich nit weiß bekommen, wo ich im Elend bin.

Groß Leid muß ich jetzt tragen, das ich allein tu klagten dem liebsten Buhlen mein. Ach Lieb, nun laß mich Armen im Herzen dein erbarmen, daß ich muß ferne sein.

Mein Trost ob allen Weiben, dein tu ich ewig bleiben, stet, treu, der Ehren fromm. Nun muß dich Gott bewahren, in aller Tugend sparen, bis daß ich wiederkomm.

(Heinrich Isaac)



Biofilmographie

Heinz Emigholz, geb. 1948 bei Bremen, Filmemacher, Autor und bildender Künstler, bereitet zur Zeit den Spielfilm *Fluß ohne Ufer* nach dem Roman von Hans Henny Jahn vor.

Veröffentlichte Filme

- 1972/73 *Schenec-Tady I* (16 mm, 27 Min., s/w)
- 1973 *Schenec-Tady II* (16 mm, 19 Min., Farbe)
- 1973/74 *Arrowplane* (16 mm, 23 Min., Farbe)
- 1974 *Tide* (16 mm, 34 Min., s/w)
- 1972/75 *Schenec-Tady III* (16 mm, 20 Min., s/w)
- 1975/76 *Hotel* (16 mm, 27 Min., s/w)
- 1976/77 *Demon* - Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés 'Le Démon de l'Analogie' (16 mm, 30 Min., Farbe & s/w)
- 1978/81 *Normalsatz* (16 mm, 105 Min., Farbe & s/w)
- 1974/83 *The Basis of Make-Up* (35 mm, 20 Min., Farbe)
- 1979/85 *Die Basis des Make-Up* (16 mm, 84 Min., Farbe & s/w)
- 1974/87 *Die Wiese der Sachen* (16 mm, 88 Min., Farbe & s/w)
- 1986/90 *DER ZYNISCHE KÖRPER* (35 mm, 89 Min. Farbe & s/w)

In Arbeit: *Photographie und jenseits* - The Basis of Make-Up II

Ausstellungen (Auswahl)

- Film als Film*, Kunstverein Köln, Hayward Gallery, London 1978
- Ich hätte auch gern einen Körper gehabt*, Galerie Eisenbahnstraße, Berlin 1986
- Der Untergang der Bismarck*, Zwinger Galerie, Berlin 1988
- Die Basis des Make-Up*, BiNationale Düsseldorf/Boston 1988, Minneapolis/Houston 1989
- Neurotik im Hafensalon*, Kunsthaus Rhenania, Köln 1989
- Seit ich blond bin, färbe ich mir die Haare*, XPO Galerie, Hamburg, und Zwinger Galerie, Berlin 1989
- Krieg der Augen, Kreuz der Sinne (Skizze)*, Galerie Martin Schmitz, Kassel 1991
- Plakate*, Zwinger Galerie, Berlin 1991

Die Erschöpfung (Enzyklopädie), Kunstverein Bremerhaven, Mai 1991

Publikationen (Auswahl)

- Schenec-Tady*, Gobsek, 1973
- The Basis of Make-Up*, Boa Vista 2, 1975
- A Portfolio*, The Paris Review 65, 1976
- Normalsatz*, Henry 5, 1977
- Webster's Ideallandscape*, No Rose 4, 1979
- Three Fairy Tales*, Paranoïds Anonymous Newsletter 3, 1979
- Zwei Schiffe im Hafen*, Nancy 7, 1979
- One Panel from The Basis of Make-Up*, Raw 1, 1980
- Ordinary Sentence*, Raw 3, 1981
- Die Basis des Make-Up (1)*, in: Die Republik Nr. 68 - 71, 1984
- 15 Originalgraphiken für 1,75 DM*, Galerie Eisenbahnstraße, 1986
- Der Begnadete Meier*, in: Die Republik Nr. 76 - 78, 1986
- Die Basis des Make-Up* (Katalog), XPO Galerie, Hamburg, und Zwinger Galerie Berlin, 1989
- Mappe Der Zynische Körper*, Galerie Martin Schmitz, 1991

Im Mai 1991 erscheinen *Kleine Enzyklopädie der Photographie*, in: Die Republik Nr. 89, und *Krieg der Augen, Kreuz der Sinne*, Verlag Martin Schmitz, Kassel

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)
Redaktion dieses Blattes: Gad Klein
Druck: graficpress