



D'Annunzios Höhle / Miscellanea (III) The Basis of Make-Up (III)

Photographie und jenseits (Teile 8–10) / Photography and beyond 8–10 (parts 8–10)

Regie: Heinz Emigholz

Miscellanea (III)

Photographie und jenseits (Teil 10)

Land: Deutschland 1997–2004. **Regie, Kamera, Schnitt:** Heinz Emigholz. **Mitarbeit:** Irene von Alberti, Heiner Büld, Ueli Etter, May Rigler, Frieder Schlaich, Thomas Wilk. **Tonbearbeitung:** Christian Obermaier, Matthias Schwab. **Produktion:** Pym Films/www.pym.de **Weltvertrieb:** Pym Films, Postfach 630111, 10266 Berlin, e-mail: sales@pym.de; **Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 22 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Uraufführung:** 13. Februar 2005, Internationales Forum, Berlin.

D'Annunzios Höhle

Photographie und jenseits (Teil 8)

Land: Deutschland 2002–2005. **Regie, Buch:** Heinz Emigholz. **Kamera:** Irene von Alberti, Heinz Emigholz, Elfi Mikesch, Klaus Wyborny.

Miscellanea (III)

Photography and beyond (Part 10)

Country: Germany 1997–2004. **Production:** Pym Films/www.pym.de **Director, cinematographer, editor:** Heinz Emigholz. **Assistants:** Irene von Alberti, Heiner Büld, Ueli Etter, May Rigler, Frieder Schlaich, Thomas Wilk. **Sound editor:** Christian Obermaier, Matthias Schwab. **Format:** 35 mm, 1:1.37, color. **Length:** 22 minutes, 25 frames/sec. **World sales:** Pym Films, Postfach 630111, 10266 Berlin, e-mail: sales@pym.de

D'Annunzio's Cave

Photography and beyond (Part 8)

Country: Germany 2002–2005. **Director, script:** Heinz Emigholz. **Cinematographers:** Irene von Alberti, Heinz

Schnitt: Jörg Langkau. **Tondesign:** Frank Kruse. **Mischung:** Matthias Schwab. **Mitarbeit:** Christoph Amshoff, Angela Christlieb, Dieter Brehde, Jan Witzel. **Musik:** Claude Debussy, Brian Eno, David Byrne. **Stimmen:** Bill und Christiane von Logox, DE6 von DFKI, Girl und Peedy von Lesefix Pro, Katrin und Stefan von Loquendo, M027 von Rhetorical, Sidney und Stefan von 2nd Speech Center. **Dank an:** Almayer's Folly, Arnold Dreyblatt, Frank De Beukelaer, Brian Eno, Rolf Engel, Unidentified Exorcist, Henry 4, Jörg Hiller, Leon Laleau, Anne Marburger, Gabriele Röthemeyer, The Shadow Line, Siemens Maestro, Sonoton München, Victory. **Produzenten:** Frieder Schlaich, Irene von Alberti, Filmgalerie 451. **Co-Produktion:** WDR, Wilfried Reichart. Unterstützt von MFG Filmförderung Baden-Württemberg, Filminstitut der UdK Berlin und Pym Films. **Websites:** www.annunzio-film.com; www.bruce-goff-film.com; www.filmgalerie451.de; www.pym.de; **Weltvertrieb:** Filmgalerie 451, Torstraße 231, 10115 Berlin, e-mail: info@filmgalerie451.de; **Format:** DigiBeta, Farbe. **Länge:** 52 Minuten. **Uraufführung:** 13. Februar 2005, Internationales Forum, Berlin.

The Basis of Make-Up (III)

Photographie und jenseits (Teil 9)

Land: Deutschland 1996–2004. **Regie, Zeichnungen, Kamera, Schnitt:** Heinz Emigholz. **Mitarbeit:** Ueli Etter, Helmut Herbst, May Rigler, Thomas Wilk. **Tonbearbeitung:** Jochen Jezussek, Christian Obermaier, Matthias Schwab. **Produktion:** Pym Films/www.pym.de; **Weltvertrieb:** Pym Films, Postfach 630111, 10266 Berlin, e-mail: sales@pym.de; **Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 26 Minuten, 25 Bilder/Sek. **Uraufführung:** 13. Februar 2005, Internationales Forum, Berlin.

MISCELLANEA (III) – Photographie und jenseits

MISCELLANEA (III) zeigt das von Louis H. Sullivan gestaltete Portal des 1894 errichteten und 1972 abgerissenen Gebäudes der 'Chicago Stock Exchange' an der Monroe Street in Chicago, Ruinen einer Glasfabrik, von der Bruce Goff die häufig von ihm verwandten farbigen Glasbrocken bezog, in Henryetta, Oklahoma, eine Eisenbahnbrücke über einen Creek am Wüsten-Highway 62, die Anlage des 'General Patton Memorial Museums' am Interstate Highway 10 und eine Straßenkreuzung in Twentynine Palms in Kalifornien, den 'Gateway West', die Grenze zu Mexiko, und das Gelände um die City Hall in El Paso, New Mexico, eine Studie von Downtown Oklahoma City und das dort zu Ehren der bei der Zerbombung des 'Murrah Building' am 19. April 1995 getöteten Menschen von Hans Butzer designte 'National Memorial', das von William Wesley Peters 1982 designte 'Community Center' und den 'Price Tower' von Frank Lloyd Wright aus dem Jahr 1956 in Bartlesville, Oklahoma, den nach Buckminster Fuller 1958 von Robert B. Roloff in Oklahoma City erbauten 'Tower' und geodätischen 'Gold Dome', den 1963 für Kinder errichteten Spielturn von Bruce Goff in Bartlesville, Oklahoma, eine 'Lockheed T-33', die Ausbildungsversion des ersten, nach deutschem Vorbild gebauten zweistrahligen US-amerikanischen Jagdflugzeugs als Skulptur vor dem Center of Commerce in Del Rio, Texas, drei Häuser von Frank Lloyd Wright aus den zwanziger Jahren, an denen Bruce Goff mitgearbeitet hat, in Tulsa, Oklahoma, den ältesten Zaun aus Zement und das älteste Backsteinsilo bei Bartlesville und ein Schulgebäude aus Beton aus den zwanziger Jahren in Dewey, Oklahoma, die Grabstätten von Louis H. Sullivan und Bruce Goff auf dem 'Graceland Cemetery' in Chicago, das auf dem

Emigholz, Elfi Mikesch, Klaus Wyborny. **Editor:** Jörg Langkau. **Sound design:** Frank Kruse. **Re-recording:** Matthias Schwab. **Assistants:** Christoph Amshoff, Angela Christlieb, Dieter Brehde, Jan Witzel. **Music:** Claude Debussy, Brian Eno, David Byrne. **Voices:** Bill and Christiane from Logox, DE6 from DFKI, Girl and Peedy from Lesefix Pro, Katrin and Stefan from Loquendo, M027 from Rhetorical, Sidney and Stefan from 2nd Speech Center. **Thanks to:** Almayer's Folly, Arnold Dreyblatt, Frank De Beukelaer, Brian Eno, Rolf Engel, Unidentified Exorcist, Henry 4, Jörg Hiller, Leon Laleau, Anne Marburger, Gabriele Röthemeyer, The Shadow Line, Siemens Maestro, Sonoton München, Victory. **Producers:** Frieder Schlaich, Irene von Alberti, Filmgalerie 451. **Co-Production:** WDR, Wilfried Reichart. Supported by MFG Filmförderung Baden-Württemberg, Filminstitut der UdK Berlin, and Pym Films. **Websites:** www.annunzio-film.com; www.bruce-goff-film.com; www.filmgalerie451.de; www.pym.de **World sales:** Filmgalerie 451, Torstraße 231, 10115 Berlin, e-mail: info@filmgalerie451.de; **Format:** DigiBeta, Color. **Length:** 52 minutes.

The Basis of Make-Up (III)

Photography and beyond (Part 9)

Country: Germany 1996–2004. **Director, drawings, cinematographer, editor:** Heinz Emigholz. **Assistants:** Ueli Etter, Helmut Herbst, May Rigler, Thomas Wilk. **Sound Editing:** Jochen Jezussek, Christian Obermaier, Matthias Schwab. **Production:** Pym Films/www.pym.de; **World sales:** Pym Films, Postfach 630111, 10266 Berlin, e-mail: sales@pym.de **Format:** 35 mm, 1:1.37, Color. **Length:** 26 minutes, 25 frames/sec.

MISCELLANEA (III) – Photographie und jenseits (Part 10)

MISCELLANEA (III) shows the portal, designed by Louis H. Sullivan, to the Chicago Stock Exchange on Monroe Street in Chicago, which was erected in 1894 and torn down in 1972; ruins of a glass factory in Henryetta, Oklahoma, from which Bruce Goff bought the colorful pieces of glass he often used; a railway bridge over a creek in the desert on Highway 62; the General Patton Memorial Museum on Interstate Highway 10 and an intersection in Twentynine Palms, California; "Gateway West" – the Mexican border – and City Hall in El Paso, New Mexico; a study of downtown Oklahoma City and the national memorial designed by Hans Butzer in honor of the people killed in the bombing of the Murrah Building on April 19, 1995; the Community Center designed by William Wesley Peters in 1982 and Frank Lloyd Wright's Price Tower from 1956 in Bartlesville, Oklahoma; the Tower and geodesic Gold Dome that Robert B. Roloff built in 1958 in Oklahoma City from Buckminster Fuller's plans; the jungle gym Bruce Goff built in Bartlesville, Oklahoma in 1963 for children; a Lockheed T-33, the training version of the first twin-jet US fighter plane, built on a German model, exhibited as a sculpture in front of the Center of Commerce in Del Rio, Texas; three buildings by

Gelände des 'Vittoriale' in Gardone am Gardasee im Berghang eingelassene Kriegsschiff 'Puglia' und das Mausoleum Gabriele d'Annunzios – seine Leiche und die von zehn Getreuen in Sarkophagen auf Marmorstelen hoch über dem Gardasee. Die Aufnahmen aus den USA entstanden im April und Mai 2002 während der Dreharbeiten zum Film *Goff in der Wüste*, die Aufnahmen aus dem 'Vittoriale' am 24. März 1997 in Vorbereitung zum Projekt D'ANNUNZIOS HÖHLE.

Graz, 27. März 2004. Menschen, die professionell mit Worten umgehen, bestehen leider manchmal, fast scheint es aus Trotz, auf geglätteten Verhältnissen zwischen Auge und Realität: Hier das Auge, also 'ich', dort die Realität, mein Gegenüber. Hier die Kamera, auch 'ich', dort das Objekt meiner Betrachtung. Christopher Isherwoods 'I am a Camera' ist in der Folge ebenso kurz verstanden kolportiert worden wie Louis Sullivans 'Form Ever Follows Function'. Würde im Gegenzug etwa jemand behaupten, er sei ein Füllfederhalter oder ein Computer, nur weil er nicht schreiben kann? Nein, ich 'bin' keine Kamera, und kein Mensch 'ist' eine. Entgegnet wird, 'I am a Camera' sei doch nur metaphorisch gemeint, die Kamera also ein unparteiisches, unbestechliches Instrument der Dokumentation, womöglich ein ganz 'leidenschaftslos' hingehaltenes. Für Kulturwissenschaftler und kuratierende Theoretiker zur Zeit am liebsten noch mit der Ausprägung 'Knipsen': Die als Geschäft betriebene Ausdeutung des 'Unbewussten' ist irgendwie billiger als die Beschäftigung mit gestaltender Komposition. Über die unverschämte Gleichsetzung von Auge und Kamera ist schon andernorts viel geschrieben worden. Dass ein filmischer Fachjargon in bestimmten wackelnden Bildern einen authentischen Touch (Direktübertragung aus dem Gehirn eines der Protagonisten) sieht und mit dem Term 'subjektive Kamera' belegt, ist eher ein Hinweis auf ein manipulatives Instrumentarium. Tatsächlich befindet sich die Kamera im Raum zwischen dem Kinematographen und der Welt. Es handelt sich also eigentlich um zwei Räume: den Raum zwischen Gehirn/Auge des Photographen und der Bildfläche der Kamera (die eben nicht nur aus einer Linse besteht, sondern auch aus einer künstlichen 'Retina') und den Raum zwischen dieser technischen Bildfläche als Aufzeichnungsinstrument und dem Arrangement des Wirklichen, das festgehalten wird. Auf beiden Seiten kommt es in den aktuellen Beziehungen dieses Relationsgefüges zu einer aktiven, körperlich betriebenen Verflüssigung des Raumes. Der Raum wird durch die Arbeit des Blicks eingeschmolzen und im Moment der Aufnahme in seinen Bestandteilen zusammengeschweißt. Im Akt der Aufnahme findet die Erstarrung einer momentanen Verlinkung von Raumbestandteilen statt. Die Herstellung eines repräsentativen Bildes ist in dieser Konstellation ein Spezialfall, der nicht besonders viel mit Denken zu tun hat, wenn man dieses als fließende Bewegung begreift. Worauf das Interesse zu richten ist, ist das Theater des Blicks, das sich in dem Raum zwischen dem Gehirn des Photographen und der Bildfläche der Kamera abspielt. In ihm konstituiert sich die Realität des Bildes und sein Gehalt: Das ist kein 'Ich', sondern das Produkt eines bestimmten Prozesses.

Aus: Heinz Emigholz: Das weiße Schamquadrat (unveröffentlicht)

Frank Lloyd Wright from the 1920s, in which Bruce Goff had a hand; the oldest cement fence in Tulsa, Oklahoma, the oldest brick silo near Bartlesville, and a concrete schoolhouse from the 1920s in Dewey, Oklahoma; the burial sites of Louis H. Sullivan and Bruce Goff in Graceland Cemetery in Chicago; the warship "Puglia" built into a mountain slope on the grounds of Gabriele d'Annunzio's mausoleum, the "Vittoriale" in Gardone on Lake Garda – his body and those of ten loyal followers in sarcophagi on marble steles, high above Lake Garda. The footage from the US was taken in April and May 2002 during the filming of *Goff in the Desert*; the footage from the "Vittoriale" is from March 24, 1997 in preparation for the project D'ANNUNZIO'S CAVE.

Graz, March 27, 2004. Unfortunately, and it almost seems out of defiance, people who use words professionally often insist on unexamined relations between the eye and reality: here the eye, and thus "me", there reality, what confronts me. Here the camera, also "me", there the object of my viewing. Christopher Isherwood's "I Am a Camera" has consequently been repeated with as much misunderstanding as has Louis Sullivan's "Form ever follows function". Would anyone counter-assert that he is a fountain pen or a computer, just because he cannot write? No, I "am" not a camera, and no person "is" one. The answer comes: "I Am a Camera" is only a metaphor, and the camera is an unbiased, incorruptible, perhaps a completely "dispassionate" instrument of documentation held at arm's length. Cultural researchers and curating theorists currently like it with the variant "clicking the shutter". Practiced as a business, the interpretation of the "unconscious" is somehow cheaper than composing. Much has already been written elsewhere about the impertinent equating of the eye and the camera. That a cinematic specialized jargon sees an authentic touch in certain shaky images (directly transmitted from the brain of one of the protagonists) and gives it the name "subjective camera" is more an indication of a manipulative set of tools. As a matter of fact, the camera is located in the space between the cinematographer and the world. So it is really two spaces: the space between the brain/eye of the photographer and the camera's field of vision (which does not consist solely of a lens, but also of an artificial "retina") and the space between this technical field of vision as a recording instrument and the arrangement of the reality that is captured. On both sides in the present interactions of this relational network, space is actively and physically made fluid. Space is melted down through the work of the gaze and, in the moment of taking the picture, welded in its components. In the act of taking the picture, a momentary linkage of spatial components is rigidified. The production of a representative image is a special case in this constellation and has little to do with thinking, if one grasps thinking as a flow. Interest should focus on the theater of the gaze, which plays out in the space between the photographer's brain and the camera's field of vision. The reality and content of the image consti-

D'ANNUNZIOS HÖHLE

Photographie und jenseits (Teil 8)

Gabriele d'Annunzio (1863–1938)

Lifestyle als Autobiographie

D'ANNUNZIOS HÖHLE zeigt fünfzehn Räume der 1921 von Gabriele d'Annunzio bezogenen und bis zu seinem Tod bewohnten Villa Cargnacco in Gardone am Gardasee. Die Villa ist Bestandteil des 'Vittoriale', eines musealen Themenparks zu Ehren d'Annunzios, mit dessen Gestaltung und Ausstattung d'Annunzio selbst zusammen mit seinem Leibarchitekten Giancarlo Maroni fast zwei Jahrzehnte lang befasst war. Heinz Emigholz hat 1997 begonnen, verschiedene Räume der Villa auf 35mm-Film zu dokumentieren (einige Aufnahmen davon sind jetzt in dem Film THE BASIS OF MAKE-UP (III) zu sehen), dieses Unternehmen dann aber zunächst abgebrochen. 2002 wurde das Projekt im Zusammenhang mit der Produktion des Films *Goff in der Wüste* wieder aufgenommen.

Am 24. Juni 2002 fand in der Villa Cargnacco eine kinematographische Jam-Session statt, in der vier befreundete Kameraleute und Filmemacher (Irene von Alberti, Elfi Mikesch, Klaus Wyborny und Heinz Emigholz) in ihren jeweils sehr spezifischen Stilen die Räume der Villa und ihr Inventar zeitlich versetzt gleichzeitig dokumentierten. Der Film D'ANNUNZIOS HÖHLE ist aus der Fülle des so gewonnenen Materials heraus entstanden. Eine DVD-Ausgabe des Films wird neben dem fertigen Film die Aufnahmen auch nach Kamerapersonen getrennt zeigen, um ein Studium ihrer sehr unterschiedlichen Kameraarbeit zu ermöglichen.

Heinz Emigholz sieht seine beiden Filme zu Gabriele d'Annunzio und Bruce Goff in enger Beziehung zueinander. Aus der Projektbeschreibung: „Anders als *Goff in der Wüste* bildet D'ANNUNZIOS HÖHLE seinen Gegenstand nicht nur ab, sondern setzt ihn in den Zusammenhang politischer Monologe über Lifestyle als geschmackspolizeiliche Anstrengung. Der Grund für die sehr unterschiedliche Form der beiden Filme liegt in der Verschiedenheit der aufzuzeigenden Phänomene.

Die Architektur Bruce Goffs ist klar auf eine erkennbare Anwendung und eine erfassbare Logik des Materials bezogen, die sich ohne Übersetzung am ausgeführten Werk ablesen lässt. Seine Gestaltung bezieht sich auf das Individuum und fördert einen freien, menschlichen Geist. Seine Bauwerke leben nicht von Repräsentation und repräsentieren gerade dadurch Freiheit. Man muss sie in ihren Kompositionen und in ihren Beziehungen zur Umgebung nur so genau wie möglich zeigen, um sie erfahrbar zu machen.

Die von Gabriele d'Annunzio errichtete Welt besteht dagegen zum großen Teil nur aus Projektionen und Kulissen, die ohne mitgelieferte Interpretationen ihr Dasein als Gerümpel offenbaren. Er gestaltete eine Abfolge von Räumen, denen er Gefühle und Tätigkeiten per Verordnung zuwies. Durch innenarchitektonische Maßnahmen wird versucht, die ideale Umgebung für einen Schriftsteller zu erschaffen. Die Konzentration des 'Schreibens' soll sich dabei in einer Sammlung von Büchern, Objekten, Kultgegenständen und Fetischen objektivieren. Wie kleine Schocks sollen diese Gegenstände den ständigen Fluss der Erinnerungen und die Aktualität von Kultur wachhalten. Sie werden zum Statthalter der Schriftstellerei. Diese Repräsentation des menschlichen Geistes ist dabei nicht als eine 'private' gedacht, sondern steht für eine politische Offensive in die Welt der zu Erleuchtenden. D'Annunzios 'Privatheit' wird zu einem politischen Raum und zum

tute themselves in it: this is no "me", but the product of a specific process.

From: Heinz Emigholz: Das weiße Schamquadrat (The White Shame Square – unpublished)

D'ANNUNZIO'S CAVE

Photography and beyond (Part 8)

Gabriele d'Annunzio (1863–1938)

Lifestyle as Autobiography

D'ANNUNZIO'S CAVE shows fifteen rooms of the Villa Cargnacco in Gardone on Lake Garda, where Gabriele d'Annunzio moved in 1921 and lived until his death. The villa is part of the "Vittoriale", a museum-like theme park honoring d'Annunzio that d'Annunzio himself and his personal architect Giancarlo Maroni spent almost two decades designing and furnishing. In 1997, Heinz Emigholz began documenting various rooms of the villa on 35mm film (some of this footage can now be seen in the film THE BASIS OF MAKE-UP (III)), but he interrupted this project. In 2002, he took it up again in connection with the production of the film *Goff in the Desert*.

On June 24, 2002 a cinematographic jam session ensued in the Villa Cargnacco; four friends – camerapeople and filmmakers (Irene von Alberti, Elfi Mikesch, Klaus Wyborny, and Heinz Emigholz) – documented the villa's rooms and inventory at the same time, but temporally staggered and in their respective very specific styles. The film D'ANNUNZIO'S CAVE resulted from the wealth of material thus produced. A DVD edition of the film will show, along with the completed film, the footage of each cameraperson individually, to enable the viewer to study their quite disparate camerawork.

Heinz Emigholz sees his two films on Gabriele d'Annunzio and Bruce Goff in close relation to each other. To quote the project description:

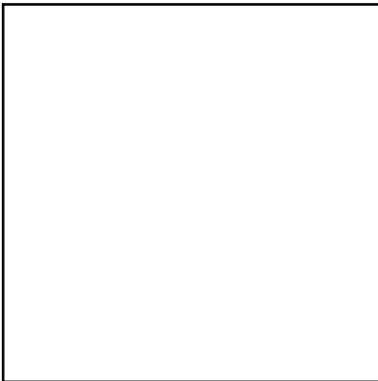
"Unlike *Goff in the Desert*, D'ANNUNZIO'S CAVE not only depicts its object, but also places it in the context of political monologues about lifestyle as an effort to police taste. The reason why the two films have such different forms is the difference between the phenomena shown.

Bruce Goff's architecture is clearly related to a recognizable use and a graspable logic of the material, which can be 'read' in the executed work without translation. His designing relates to the individual and promotes a free, human spirit. His buildings do not live from being impressing; they impress precisely with freedom. To allow them to be experienced, one merely has to present them as precisely as possible in their compositions and their relationships to their surroundings.

The world erected by Gabriele d'Annunzio, in contrast, consists primarily of nothing but projections and backdrops that, if no interpretations are provided, reveal their existence as hodgepodge. He designed a sequence of rooms to which he allotted feelings and activities by fiat. Interior architecture measures attempt to create the ideal surround-

Propagandavehikel eines bestimmten Seins. Dieses Sein leitet sich von einer politischen Machtsphäre ab – einer eindeutigen Interpretation des Wirklichen, die sich der Gewalt verdankt und darin übergeht.“ D’ANNUNZIOS HÖHLE folgt in seinem Ablauf der Abfolge der Räume in der Villa Cargnacco: Vestibül, Zimmer des Maskenverkäufers, Musikzimmer, Zimmer der Weltkugel, Zambracca, Apollinische Veranda, Zimmer der Leda, Blaues Bad, Zimmer des Aussätzigen, Reliquienzimmer, Dalmata-Oratorium, Schreibzimmer des Verstümmelten, Werkstatt, Zimmer der Cheli, Küche.

Gardone, 24. Juni 2002. Ein Abgrund von State of the Art. Angesichts seines Spektakels begann mein Hass zu schwinden, zugedeckt von der Zufriedenheit über den Staub, der sich wie Säure über alle Dinge gelegt hatte, und dem Gerede der Führerin, die sich seines Reiches bemächtigt hatte und erstaunten Touristen Kultur vorführen musste. Ich fühlte mich wie im Inneren einer einbalsamierten Leiche, deren Eingeweide und Gehirn beiseite geschafft worden war, weil es anfang zu stinken. Jetzt muss der Staat für diese leere Hülle sorgen, weil der Dichter über ihn mit uns kommunizieren will. Was die Sammlung herauschreit, ist die Erkenntnis, dass Museen nutzlos sind und nur eine Methode darstellen, das Leben doppelt zu verlieren. Das Schicksal der modernen Kunst, die um ein Mäzenatentum bettelt, ist darin eingeschrieben. Jede Art von absichtslosem Dreck wäre hübscher anzusehen als die Beutekammer dessen, der im Namen der Kunst den Menschen die Sprache raubte und als Lotion in die eigene Mumie spülte. Das tausendjährige Reich des Hausstaubs, die Hausstaubmilben und auch die in den Schuppen der Haut übernehmen die Regie.

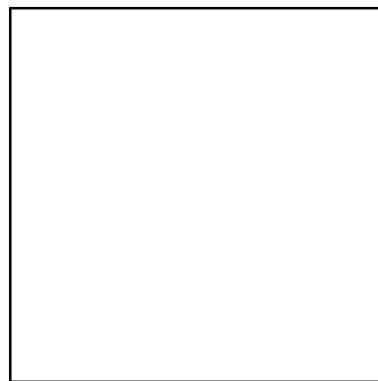


Valletta, 25. Februar 2003, ein Dienstag. Ich sitze auf den Steinfliesen meines Zimmers und schaue auf die Städte Senglea und Vittoriosa auf der gegenüberliegenden Seite des Grand Harbours. Vor elf Tagen ist in Berlin der Film *Goff in der Wüste* uraufgeführt worden. Ein Film über amerikanische Gestaltung, an dem ich jedes Stück liebe. D’ANNUNZIOS HÖHLE wird eine Konsequenz europäischer Gestaltung zeigen, eine Kultur, die keine ist und nur so tut, als ob sie eine sei, das Gerümpel eines Beutelagers. Der Name des Sammlers und Dekorateurs der vorgeführten Räume ist Rapagnetta, das Rübchen, auch bekannt als d’Annunzio, der Ansager: „Allein mein Name ist, vor Zeitgenossen und Nachfolgern, ein Ehrentitel. Denn mein ganzes Leben hat die Vorsehung bewiesen, die mein Taufname ankündigt. Ich kann und muss nichts wünschen. Die Regierung und die Nation haben die dringende Pflicht, mich endlich anzuerkennen, unabhängig von meinen Wünschen oder von meinem Zorn.“ Das Haus wurde samt einer

ings for a writer. The concentration of ‘writing’ is thereby supposed to be objectified in a collection of books, objects, cult objects, and fetishes. Like little shocks, these objects are supposed to keep awake the constant flow of memories and the timeliness of culture. They become the plenipotentiaries of authorship. This representation of the human spirit is not conceived as ‘private’, but stands for a political offensive into the world of those who are to be enlightened. D’Annunzio’s ‘private sphere’ becomes a political space and a vehicle of propaganda for a particular way of being. This way of being is derived from a sphere of political power – an unambiguous interpretation of reality born of and becoming violence.“

D’ANNUNZIO’S CAVE is structured according to the sequence of rooms in the Villa Cargnacco: vestibule, mask merchant’s room, music room, globe room, Zambracca, Apollinian veranda, Leda’s room, blue bath, leper’s room, reliquary room, Dalmata Oratorium, the maimed one’s writing room, workshop, room of the Cheli, kitchen.

Gardone, June 24, 2002. An abyss of the state of the art. Considering this spectacle, my hate began to recede, covered by my satisfaction at the dust that had settled like acid on everything and the chatter of the guide who had taken over D’Annunzio’s empire and had to present culture to astonished tourists. I felt as if I were on the inside of an embalmed corpse whose intestines and brain had been



shunted away because they had begun to stink. Now the state has to take care of this empty husk, because the poet wants to communicate with us through it. What the collection shouts out is the recognition that museums are useless and only a method of doubly losing life. The fate of modern art, which begs for patronage, is inscribed in it. Every kind of aimless filth would be prettier than this treasurehold of loot owned by one who, in the name of art, robbed people of language and flushed it as lotion into his own mummy. The thousand-year empire of house dust; house dust mites and those in flakes of skin take command.

From: Heinz Emigholz: Das weiße Schamquadrat (The White Shame Square – unpublished)

umfangreichen Bibliothek nach dem ersten Weltkrieg aus dem Besitz des Kunsthistorikers Heinrich Thode konfisziert und 1921 vom italienischen Staat d'Annunzio in Form einer Schenkung übertragen. D'Annunzio bezeichnete seine Tätigkeit darin als Akt der „Entgermanifizierung“. Als Staatskünstler auf der Höhe seiner Karriere angekommen, unternimmt er eine andauernde gestalterische Anstrengung, um die unmittelbare Umgebung seiner Behausung zur Kultstätte umzufunktionieren. Innendekoration wird zur Seinsbehauptung. Die gestohlene und in Schichten neu arrangierte Sammlung aller möglicher Kunstobjekte wird zum ausgelagerten 'Gehirn', das seine Gedanken und Assoziationen in Form von Fetischen preisgibt. Den Dingen werden Bedeutungen wie Orden verliehen, aus Sinn wird Macht, aus Bedeutung Kitsch, aus Dialog Dekret. D'Annunzio inszeniert eine kompliziert verschachtelte Drogenhöhle, deren Verzweigungen virtuelle Kulturleistungen postulieren. Mit seiner Ausstattungssarie und dem Beharren auf Repräsentation wird er zum Vorreiter einer 'Lifestyle'-Bewegung, in der Fetische, kultureller Diebstahl und inszenatorische Raffung als Denkersatz fungieren: *The Fabulous World of d'Annunzio*. In jeder Generation gibt es Vertreter dieser Spezies. Gesellschaft banalisiert sich zyklisch zum Spielfeld der strategischen Ziele Einzelner. Ihr Olymp regeneriert sich durch Selbsternennungen. Man möchte gerne Lenin sein, natürlich ganz unverbindlich, aber ein bisschen Willkürherrschaft, wenigstens auf dem Spielplatz 'Kunst' und ihrer Märkte, muss schon dabei sein. Das nennt sich dann 'politische Kunst' und ist doch nur die Ästhetisierung des Politischen. Auftritt diverser Kunststars als Mochtegern-Diktatoren, ein wohlfeil nachgeliefertes 'Alles nicht so gemeint' inklusive. D'Annunzio ist das Urbild dieser Spezies, und unsere Promis sollten vor Scham erröten angesichts des Niveaus, auf dem er seine Verbrechen, die auch die ihren sind, vorgezeichnet und betrieben hat.

Aus: Heinz Emigholz: *Das weiße Schamquadrat* (unveröffentlicht)

THE BASIS OF MAKE-UP (III)

Photographie und jenseits (Teil 9)

Basisfilm und Mastertape zu den Spielfilmprojekten 'Second Nature – Die zweite Natur' und 'Arthur Gordon Pym – Die letzten Geheimnisse der Republik'. *THE BASIS OF MAKE-UP (III)* zeigt achtunddreißig Notiz- und Skizzenbücher von Heinz Emigholz aus den Jahren 1996 bis 2004, filmische Studien von Marmorintarsien auf den Grabplatten in der Johanneskathedrale zu Valletta auf Malta 2004, des 'Skull Rock' in der Joshua Tree Wüste in Kalifornien, der der Serie ihren Titel gab, des Cerro Castellan im Big Bend National Park in Texas, eines Rock Shops in Quartzsite, Arizona, der die Reste der Glasfabrik in Henryetta als 'Gems aus Mexico' verkauft, Szenen aus Bartlesville in Oklahoma, einen Turnschuhbaum am Highway 62 in Kalifornien, USA 2002, und die Räume Zimmer des Maskenverkäufers, Reliquenzimmer, Werkstatt, Zimmer der Weltkugel, Apollinische Veranda, Zimmer der Cheli und Zambracca in Gabriele d'Annunzios Villa Cargnacco in Gardone, Italien 1997.

Autobahn, 4. Juli 2004. Monolog eines Kameramannes. Jedes technische Bildmedium popularisiert ein neues Verständnis oder Empfinden von Zeit und bildet damit einen neuen Pakt mit jenen drei Sekunden, die für uns subjektiv erfahrbare Gegenwart darstellen. Bildnerisch

Valletta, February 25, 2003, a Tuesday. I'm sitting on the stone tiles of my room, looking out over the cities of Senglea and Vittoriosa on the other side of Grand Harbour. Eleven days ago, the film *Goff in the Desert* had its world premiere in Berlin. A film about American design; I love every bit of it. *D'ANNUNZIO'S CAVE* will show one consequence of European design, a culture that isn't one and only pretended to be one, the rummage of a storehouse of booty. The name of the collector and decorator of the displayed rooms is Rapagnetta, the turnip, also known as d'Annunzio, the announcer: "My name alone is an honorific for contemporaries and successors. For my whole life has proven the Providence that my Christian name announces. I can and must not wish anything. The government and the nation have the compelling duty to finally recognize me, independent of my own wishes or my wrath." The Italian state confiscated the house, including an extensive library, from the art historian Heinrich Thode after the First World War and gave it to d'Annunzio. D'Annunzio designated his activity there as an act of "de-Teutonification". Having arrived at the zenith of his career as state artist, he makes constant designing efforts to remodel the immediate surroundings of his dwelling into a cult site. Interior decoration becomes an act of asserting Being. The stolen collection of every kind of art object, rearranged in layers, becomes an externalized "brain" revealing his thoughts and associations in the form of fetishes. Things are granted meanings like medals, sense becomes power, meaning becomes kitsch, dialogue a decree. D'Annunzio stages an intricately interlocking drug den whose branchings postulate virtual cultural achievements. With his furnishing aria and insistence on pomp, he becomes the precursor of a "lifestyle" movement in which fetishes, cultural theft, and staged squirreling-away function as a substitute for thought: *The Fabulous World of d'Annunzio*. Every generation has representatives of this species. Society recurrently banalizes itself into a playing field for the strategic goals of individuals. Its Olympus regenerates via self-appointment. One would like to be Lenin, of course not seriously, but a little bit of arbitrary rule ought to be allowed, at least on the playground of "art" and its markets. This then calls itself "political art", but is really only the aestheticization of the political. Roles for various art stars as would-be dictators, a reasonable, post-facto "only joking" included. D'Annunzio is the archetype of this species, and our celebrities ought to blush in shame at the level on which he plotted out and executed his crimes, which are theirs as well.

From: Heinz Emigholz: *Das weiße Schamquadrat* (*The White Shame Square* – unpublished)

THE BASIS OF MAKE-UP (III)

Photography and beyond (Part 9)

Basic film and master tape of the feature film project "Second Nature – Die zweite Natur" and "Arthur Gordon

wird Zeit durch die Repräsentanz des Raumes konstruiert. Meist durch die Wiedergabe einer Bewegung darin, aber auch durch die Projektionen von Bewegung, die ein Betrachter anhand dieser raumbildenden Szenarien vornimmt. Diese Konstruktion erzeugt Symbole. Der Grad, in dem sich diese Symbole von einer im Vorweg definierten Zeichenhaftigkeit lösen und sich den immer neuen Oberflächen des Wirklichen verpflichtet fühlen, macht ihre Qualität aus. Einerseits also grundsätzliche Überlegungen zu einem Medium der Zeit, den Bildflächen, und dann die Qualität der Bilder, die uns tatsächlich berühren. Ist diese Berührung etwas Vorübergehendes, Ephemeres, oder prägt sie uns? Wie das Portrait eines geliebten Menschen eine Einheit von Körper und Geist, Oberfläche und Bewusstsein repräsentiert, wie sie ein 'Außenstehender' nie wahrzunehmen vermag? Das Suchbild des Gegenübers, die gewöhnliche Symbolisierung. Das Gesicht, das ein Gesicht einsaugt und aufsaugt.

Seit Jahren habe ich beim Denken die Landschaften von Tar-Riefnu im Kopf, sie bilden dessen Background. Hier habe ich den Blick hingeworfen, dort ist er kleben geblieben. Die Far-away-eyes von Kirsten Dunst berühren mich mehr als die Blicke einer sozial engagierte Rollen spielenden Julia Roberts, die ihre Produktionsfirma verklagt, weil sie dabei nicht gut genug aussehe. Es fing Ende der Siebziger an, dass die Leute sich weigerten, Gedanken zu haben, geschweige denn, diese zu äußern, *bevor* sie nicht 'Promis' waren, was sie als eine Art Plattform begriffen, von der aus es sich überhaupt erst lohne, zu agieren. Eine merkwürdige Rückkoppelung mit dem, was die Gesellschaft überhaupt noch imaginär zu bieten hatte. Man begann mit der eigenen Kinderstube zu kommunizieren, in der man Absolution durch Fernsehen empfangen hatte. Und nun standen diese frisch produzierten Katatoniker da, scharren mit den Hinterfüßen und bestanden darauf, berühmt zu sein. Und jeder Einzelne noch für ein paar Minuten länger als alle anderen Einzelnen, die auch daran glaubten, was ihnen Warhol angekündigt hatte – ohne den möglicherweise vorhandenen Witz dieses erreaktionären Versprechens zu spüren. Strategische Anwesenheit, entschlossene Abwesenheit – wundersam, die Errettung des Kopfes von innen. Das Leben als gestaltete Wiederholung, von Oberflächen, möchte man meinen, auf denen alles Innere zum Ausdruck kommt. Jedenfalls, wenn man dieses als Gulasch begreift, das der Haut, die man Realität nennt, zu immer neuen Ausbeulungen verhilft.

Wenn wir gemeinsam durch eine Landschaft rasen, und jeder Lidschlag der Abspeicherung eines bestimmten Anblicks dient, und jede Dunkelphase zu dessen Vertiefung, wissen wir auch, dass unsere verschiedenen Gehirne nie das Gleiche erinnern werden, so sehr wir einander auch zugeneigt scheinen und uns das Erlebte erzählen. Erinnerungen trennen, machen einsam, spalten das einmal Gegenwärtige auf in die nie wieder erfahrbaren Schnittebenen der Einzelnen, jener Urwald einer in Facetten zerlegten Vergangenheit, die nur noch punktuell in den vereinzelt Gehirnen aufschimmert. In dieser Sphäre auf der Produktion eines Bildes zu bestehen, hat etwas zwanghaft Gemeines und zugleich etwas anrührend Hilfloses. Das Aufzeichnen eines Blicks ist ein Aufstand in die Sphäre des Individuums, eine ephemere Anstrengung, die den Verallgemeinerungen des Religiösen zu entgehen versucht. Wir wenden den tötenden Strahl des Bildes auf uns selbst an, und sind darin Experiment mit ungeklärtem Ausgang. Das heißt auch, dass das Töten in unserer Kultur ein Spiel wird, etwas vor uns Hingestelltes und in diesem Akt etwas Verdoppelndes, das der eige-

Pym – Die letzten Geheimnisse der Republik" (AGP – The Last Secrets of the Republic). THE BASIS OF MAKE-UP (III) shows thirty-eight of Heinz Emigholz's notebooks and sketchbooks from 1996 to 2004: cinematic studies of marble inlays on the memorial slabs in the Johannes Cathedral in Valetta, Malta in 2004; of Skull Rock in Joshua Tree Desert in California, which gave the series its title; of Cerro Castellan in Big Bend National Park in Texas; of a rock shop in Quartzsite, Arizona that sells remnants from the glass factory in Henryetta as "gems from Mexico"; scenes from Bartlesville in Oklahoma; a tree covered with shoes on Highway 62 in California in 2002; and, in Gabriele D'Annunzio's Villa Cagnacco in Gardone, Italy in 1997, the mask merchant's room, the reliquary room, the workshop, the globe room, the Apollinian veranda, the room of the Cheli, and the Zambracca.

Autobahn, July 4, 2004. Monologue of a cameraman. Every technical visual medium popularizes a new understanding of or feeling for time and thus makes a new pact with the three seconds that are the present we can subjectively experience. Artistically, time is constructed by representing space. Usually by reproducing a movement in it, but also by projections of movement that a viewer undertakes in the face of these space-forming sceneries. This construction creates symbols. The degree to which these symbols free themselves from the quality of previously defined signs and feel obligated to the ever-new surfaces of the real is what determines their quality. Thus, on the one hand, fundamental thoughts on a medium of time, the fields of vision, and then the quality of the images that actually touch us. Is this touching something transient, ephemeral, or does it shape us? Just as the portrait of a loved one represents a unity of body and mind, surface and consciousness, in a way an "outsider" can never perceive? The picture puzzle of the person we face, the usual symbolization. The face that sucks in and sucks up a face. For years, whenever I'm thinking, I've had the landscapes of Tar-Riefnu in my mind, they form its background. Here I have cast my gaze, there it got stuck. Kirsten Dunst's far-away eyes touch me more than the glances of a Julia Roberts playing a socially-aware role, who then sues her production company because she doesn't look good enough doing it. At the end of the 1970s, people began refusing to have, much less express, thoughts *before* they had become celebrities, which they grasped as a kind of platform that makes action worthwhile for the first time. A peculiar feedback with whatever imaginary things society still has to offer. One began to communicate with one's own upbringing, in which one received absolution via television. And now these freshly-produced catatonics stood there, shuffled their heels, and insisted on being famous. And each individual for a few minutes more than all the other individuals, who also believed what Warhol had announced – without sensing the joke that might lie in this arch-reactionary promise. Strategic presence, resolute absence

nen Realität zu entgehen versucht. Dieses Gezerre und Geschiebe erinnert an Komposition. An die Komposition von Flächen, ein logisch harmloses Spiel, das von vornherein in der Gewaltsphäre des realen Raums eine weiße Fahne schwenkt. Was ist Komposition im Gegensatz zu Konstruktion? Umsortieren von Objekten versus Gestaltung von Licht- und Blickrichtungen. Das in der Wirklichkeit des Blicks erlöste Gehirn. Die Anwesenheit des Gehirns im Raum zwischen den gestaffelten Objekten und dem flächigen, zukünftigen Bildträger, und dann der Abschied, das Erzittern und Erstarren vor der Grausamkeit der Zeit. Den Erben sei gesagt, dass sie die Handschrift als Grauwert – also als Farben in einem Bild – ansehen mögen. Wie bei allen Dingen geht es zuerst nicht um Inhalt, für den im Übrigen auch vielleicht gerade kein korrespondierendes Gehirn vorhanden sein mag. Es geht vor allen Dingen um Beziehungen, etwa denen zwischen Farben und Gehirn.

Heinz Emigholz: Das weiße Schamquadrat. Zitiert nach: Camera Austria, Nr. 87, Graz, 2004

Heinz Emigholz im Gespräch mit Siegfried Zielinski

Heinz Emigholz: Logik gilt gemeinhin als die Kunst zur Regelung abstrakt definierter Beziehungen. Technische Abbilder der sichtbaren Realität ermöglichen heute aber innerhalb logischer Abläufe an Stelle des mathematischen Zeichens den Auftritt des realen Raumes selbst. Damit meine ich nicht den Gebrauch des realistischen Abbildes als Icon, das in Suchmaschinen quasi als Wort existiert. Diese Reduktion auf isoliert zugewiesene oder formalisierte Bedeutung ist ja eher ein Kalauer. Ich frage mich vielmehr, wie Bilder – als komplexe Gebilde einer ausgedrückten Gleichzeitigkeit – innerhalb eines avancierten Denkens auftreten könnten. Das müssen keine kybernetischen Modelle sein; ich möchte ja gerade nicht die Oberflächen der Welt aufbrechen, um dahinter einen geheimen Code zu entdecken. Vielmehr bin ich überzeugt, dass gerade die Oberflächen es sind, die zu uns sprechen sollten. Die photographische Fläche, die etwas dokumentiert, repräsentiert damit auch das Denken ihres Konstrukteurs. Es wird durch den gerichteten Blick auf sie appliziert. Dass das 'Lesen' von Oberflächen in unserer angeblich so visuellen Kultur so wenig eingeübt ist, ist natürlich nicht auf das Phänomen 'Kunst' beschränkt. Die erzeugt immerhin schon hin und wieder das Interesse, sich auf Besonderheiten einzulassen.

Siegfried Zielinski: Mit einem derartigen 'Lob der Oberfläche' – das ist der Titel eines Textes von Vilém Flusser – stünden die Künste in der Tat nicht allein. Avancierte Physiker der ganz kleinen und der ganz großen Welten, des Mikrokosmischen und des Makrokosmischen, gehen längst davon aus, dass sie durch ihre theoretische und experimentelle Praxis nur einen Zugang zum Gesicht der materiellen Welt bekommen können, nicht aber zum Inneren der Materie selbst. Aber das ist eine Menge. Sie hält uns reichlich beschäftigt, in Würde.

H.E.: Filme – und das ist jetzt schon fast das Mission Statement der *Photographie und jenseits*-Serie – könnten so Teile eines neuartigen Denkgebäudes bilden. Verbal schweigen diese Filme, aber sie ermöglichen es, in dem vorgeführten Raum zu denken. Der Grat zwischen einer banalen Verdopplung und einer in die Zeit der Betrachtung gehobenen Gleichzeitigkeit ist dabei sehr schmal und wird sicher nur durch die Qualität der Kinematographie entschieden.

S.Z.: Was uns gegenübertritt, das, was nicht mit uns identisch ist, begegnet uns visuell nur durch sein Gesicht. Was das Gesicht verbirgt

– wondrous, the rescue of the mind from inside. Life as designed repetition, of surfaces, one is tempted to say, on which everything inside comes to expression. At least when one grasps this as goulash that assists this skin that we call reality to ever-new lumps.

When we speed together through a landscape and every blink of an eye serves to store a specific vista and every dark phase serves to deepen it, then we also know that our different brains will never remember the same thing, no matter how fond we seem of each other and how much we tell each other what we experience. Memories separate, make lonely, split what was once present into cross sections of individuals that can never be experienced again, that primeval forest of a past dissected into facets with only fragments of afterimages in isolated brains. To insist in this sphere on the production of an image smacks of something compulsively mean and at the same time touchingly helpless. The recording of a glance is an uprising in the sphere of the individual, an ephemeral effort that seeks to elude the generalizations of the religious. We apply the killing ray of the image to ourselves, and in this we are an experiment with uncertain result. This also means that, in our culture, killing becomes a game, something put in front of us and in this act something that doubles, that seeks to escape its own reality. This tugging and shoving recalls composition. The composition of surfaces, a logical, harmless game that, in the violent sphere of real space, waves a white flag from the start. What is composition, in contrast to construction? A re-sorting of objects versus the shaping of the directions of light and gazes. The brain rescued in the reality of the gaze. The presence of the brain in space between the staggered objects and the flat, future picture surfaces, and then the parting, the trembling and paralysis before the cruelty of time. Let our heirs be told that they may view the signature as a gray value – i.e., as colors in a picture. As in everything, the point is not initially content, for which incidentally perhaps no corresponding brain may just now be present. The point above all is relationships, for example those between colors and the brain.

From: Heinz Emigholz: Das weiße Schamquadrat (The White Shame Square – unpublished). Quoted in: Camera Austria, No. 87, Graz, 2004

Heinz Emigholz in conversation with Siegfried Zielinski

Heinz Emigholz: Logic is generally regarded as the art of regulating abstractly defined relationships. But within logical processes today, technical reproductions of visible reality make it possible to have the real space appear in place of mathematical signs. I don't mean the use of realistic images as icons that exist as a kind of word in search engines. This reduction to isolatedly assigned or formalized meaning is a kind of pun, anyway. Instead, I wonder how images – as complex structures of an expressed simultaneity – can appear within advanced thinking. This need not be cybernetic models; the last thing I want is to break up

oder auch ausdrückt, ist uns durch den Distanzsinn des Sehens nicht zugänglich. Das eigenartige und mittlerweile bis zum Erbrechen inflationierte Wort Interface hat hier seine eigentliche Bedeutung. Es macht nach wie vor Sinn. Wir müssen es nur als einen dramatischen Ort begreifen, den das deutsche Wort Schnittstelle besser trifft. Die in die Bildflächen eingebrannte Gleichzeitigkeit, von der du sprichst, verstehe ich als Drama, allerdings nicht im Sinn des Spektakels. Alle Objekte, die du gefilmt hast, zeigen die Werke der jeweiligen Architekten. In der Projektion zeigen sie aber auch deinen Blick auf sie, die Zeit der Aufnahme, die Zeit des Erkundens, die Zeit, die verstrichen ist, seitdem sie gebaut wurden, die Zeit, die sie ausgehalten haben. Das sind enorme Spielflächen für Dramaturgien der Differenz als Alternative zur 'banalen Verdopplung'.

H.E.: Für mich ist dieser Weg der filmphotographischen Rekomposition des Raumes notwendig – im Akt der filmischen Aufnahme, aber auch als Betrachter. Der Blick wird quasi wie Materie auf den Raum aufgeschraubt und macht klar, dass dieser Raum nur durch unsere bestimmten und endlichen Körper in der Zeit existiert. Wir sind das Medium des Raumes und seiner Oberflächen, und jeder Blick ist in seiner Feinstofflichkeit die Interpretation einer seiner Möglichkeiten. Dieses Neue im Bestehenden zu erkennen, indem man es kompositorisch aus dem Netz der aktuell bestehenden Beziehungen löst, erfordert allerdings ein besonderes Momentum, das es mit der Gleichzeitigkeit des Wirklichen auf der zu komponierenden Fläche einer Abbildung aufzunehmen vermag. Ich glaube, dass jeder Einzelne den Raum jeweils anders als alle anderen wahrnimmt. Und aus diesen Wahrnehmungsnuancen entstehen Kunst und Gestaltung.

S.Z.: Eine Uhr, die in die Spitze eines hohen Turms eingebaut ist, geht geringfügig schneller als eine Uhr, die am Fuß desselben Turms angebracht ist. Wenn ich davon ausgehe, dass jedes existierende Ding im umfassenden Sinn des Wortes seine eigene Zeit hat, die sich jeweils in ein spezifisches Spannungsverhältnis mit der chronologischen Dauer und der aionischen Ewigkeit setzt, würde ich lieber von einer unbegrenzten Vielzeitigkeit sprechen, mit der wir konfrontiert sind. Die Forderung, die im Hinblick auf eine individuelle Haltung gegenüber dem Wirklichen zu erheben wäre, ist aber dieselbe, die deine Formulierung für mich beinhaltet. Es ist eine kairotische Haltung. Sie setzt auf den Augenblick der Entscheidung als riskantem Akt der Balance über dem Abgrund des Dauerhaften und der Ewigkeit. Soweit das Gesamte für uns überhaupt denkbar ist, setzt es sich aus einer Unzahl paralleler Welten zusammen. Im Moment können wir aber immer nur in einer davon sein. Das ist kein Dilemma, sondern eine Chance, aus dieser einen heraus die anderen in Verantwortung mit zu gestalten.

H.E.: Du beschreibst in deinem Buch 'Archäologie der Medien' anhand vieler Beispiele, wie das, was in der technischen Entwicklung Fortschritt genannt wird, sich auch aus der Verdrängung alternativer Lösungen heraus konstituiert hat, und dass 'Fortschritt' immer auch ein gesellschaftliches Opfer darstellt, dessen Konsequenzen in der Zeit nur schwer mitgedacht werden können. Wie lassen sich diese 'vergesenen Möglichkeiten' wieder heben – 'anklicken' hätte ich fast gesagt – und auf die erste, faktische Ebene legen?

S.Z.: Vor allem durch ein geistesgegenwärtiges Handeln, das die Realität, also das, was geworden ist, nicht höher schätzt als die Möglichkeit, also das, was auch sein könnte. Ausgestattet mit einer solchen Sensibilität, entwickelt sich in der Tat automatisch das Interesse an

the world's surfaces to discover a secret code behind them. Rather, I am convinced that it is precisely the surfaces that ought to speak to us. The photographic surface that documents something thereby represents its constructor's thinking, as well. It is applied to it through the directed gaze. We are so little used to "reading" surfaces in our supposedly so visual culture, and not just in regard to the phenomenon of "art", of course. At least art occasionally stimulates interest in engaging with specificities.

Siegfried Zielinski: The arts are indeed not alone in such a "Praise of the Surface" – the title of an essay by Vilém Flusser. Advanced physicists of the very small and very big worlds, the microcosmic and the macrocosmic, have long assumed that their theoretical and experimental practice can provide access only to the face of the material world, but not to the interior of matter itself. But that is quite a lot. It keeps us quite occupied, in dignity.

H.E.: Films – and now this is almost the mission statement of the *Photography and beyond* series – can provide parts of a new kind of system of thought. Verbally, these films are silent, but they make it possible to think in the space they present. The path between a banal duplication and a simultaneity lifted into the time of viewing is very narrow and is surely decided only by the quality of the cinematography.

S.Z.: What we encounter, that which is not identical to us, confronts us visually only via its face. What the face hides or expresses is not accessible to us through the distant sense of sight. The peculiar and meanwhile nauseatingly inflationary word "interface" has its real meaning here. It still makes sense. We merely have to grasp it as a dramatic site, which is better expressed by the German word "Schnittstelle". The simultaneity burned into the fields of vision, of which you speak, I understand as drama, but not in the sense of a spectacle. All the objects you have filmed show the works of the various architects. But in the projection, they also show your view of them, the time when they were filmed, the time when they were explored, the time that has passed since they were built, the time they have endured. Those are enormous fields of play for dramaturgies of difference as an alternative to "banal duplication".

H.E.: For me, this method of film-photographic recombination of space is necessary – in the act of the cinematic shooting, but also as a viewer. The gaze is screwed onto space, kind of like matter, and makes it clear that this space exists in time only through our specific and finite body. We are the medium of space and its surfaces, and every gaze, in its subtlest materiality, is the interpretation of its possibilities. To recognize this newness in what exists by compositionally separating it from the net of current relationships, however, demands a particular momentum capable of dealing with the simultaneity of the real on the surface of a depiction, which is to be composed. I think every individual perceives space differently than anyone else. And art and design arise from these nuances of perception.

historisch zurückliegenden Varianten, die dann wiederum energetischer Anstoß für die Schaffung eines gegenwärtigen Reichtums werden können. Philosophische Grundlage für ein solches Denken und Handeln ist die Vorstellung von vielen nebeneinander existierenden Welten, also der Abschied von der einen Wahrheit, dem einen Universum, in dessen Mittelpunkt unsere kleine Erde und der Däumling stehen, den wir Mensch nennen, der Abschied von dem einen Gott. Meines Wissens hatte Giordano Bruno am Ende des sechzehnten Jahrhunderts zuerst solche Ideen. Er formulierte sie in seinem Werk 'Heroische Leidenschaften und individuelles Leben'. Sein Plädoyer für die Eigenzeit jedes individuell Existierenden wurde ihm ebenso zum Verhängnis wie sein leidenschaftliches Eintreten für die Anwesenheit Gottes in der materiellen Welt. Exakt in der Wende zum Jahrhundert, in dem die moderne Naturwissenschaft sich zu etablieren begann, 1600, wurde er auf dem römischen Campo dei fiori verbrannt.

H.E.: In alternativen Gegenwarten, möchte man meinen, existieren diese nicht weiter verfolgten Möglichkeiten aber fort und schreiben eine ganz andere Geschichte als die uns linear vorgeführte oder aufgedrängte.

S.Z.: Im Kern geht es um eine entschiedene Haltung des Respekts, eine Achtung vor dem, was an die Peripherie geschoben wurde und ständig dorthin geschoben wird. Und es geht um ein Nachdenken darüber, warum diese Verlagerung passiert. Die Architekten deines Zyklus sind dafür gute Beispiele. Das meiste von dem, was Bruce Goff, Robert Maillart oder Louis Sullivan einst bauten, war weitgehend in Vergessenheit geraten, bevor du ihm wieder die Aufmerksamkeit deiner Einbildungskraft, deiner Kamera und deiner Editiergeräte geschenkt hast. Archäologien der Medien wie der Architektur feiern den Variantenreichtum. Der Begriff 'alternative Gegenwarten' gefällt mir sehr.

H.E.: 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. Dabei ist eine lineare Vorstellung von Realität nur noch als Einsteigs- oder Aussteigsmodell tauglich. 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: Die Wirklichkeit der Oberflächen als logisches System erkennen, ohne auf der Suche nach einem 'inneren' Code zu sein – eine Suche, die bisher noch alle Intellektuellen zu Verbrechern gemacht hat.

S.Z.: Es lohnt sich, darüber nachzudenken, inwieweit die strukturalistischen Spielarten der Filmtheorie und der filmischen Avantgarde an einer solchen Entwicklung nicht Anteil hatten. Pasolini hat dies vor mehr als dreißig Jahren gespürt, als er gegen die semiologischen Jongleure der delirierenden Zeichen sein Konzept der Wirklichkeit als Code und das 'Kinem' als kleinste filmische Einheit setzte. Er bestimmte sie durch die Gegenstände, die der Filmemacher aus der Realität herauschneidet und in das Zeitbild des Films einfügt. „Die Wirklichkeit ist ein Kino in natura“, notierte Pasolini in den 'Ketzererfahrungen' ('empirismo heretico') und kritisierte Godard heftig wegen seines prinzipiell zynischen Verhältnisses zur Wirklichkeit. Als Alan Turing seinen berühmten Laborbericht von 1948 über 'intelligente Maschinerie' veröffentlichte, nannte er seinen Entwurf im Untertitel

S.Z.: A clock mounted at the top of a high tower runs a tiny bit faster than a clock mounted at the foot of the same tower. When I consider that each existing thing has, in a comprehensive sense, its own time that stands in a specific tension to chronological duration and to aeonic eternity, I would prefer to say that we are confronted with an unlimited multi-temporality. The demand to be made in regard to an individual stance toward reality, however, is the same as what your formulation means to me. It is a kairotic stance. It is based on the moment of decision as a risky balancing-act over the abyss of permanence and eternity. To the degree that we can imagine the whole thing at all, it comprises an infinite number of parallel worlds. But at any moment, we can always see only one of them. This is not a dilemma, but an opportunity to responsibly take part in designing, out of one, another.

H.E.: In your book "Archäologie der Medien" (Archeology of the Media), you describe, using many examples, how what is called progress in technical development constituted itself out of the suppression of alternative solutions, and that "progress" is also always a societal sacrifice whose consequences are hard to take into account at the time. How can these "forgotten possibilities" be recovered – I almost said "clicked on" – and put on the first, factual level?

S.Z.: Primarily by acting, with presence of mind, in a way that does not esteem reality, i.e., what has become, more than possibility, i.e., what could also be. Equipped with this sensitivity, one indeed automatically develops an interest in historically past variants, which can provide an impetus to create a present richness. The philosophical basis for such thinking and acting is the idea of many worlds existing side by side, i.e., bidding farewell to the one truth, the one universe in whose center stand our little Earth and the midget we call humanity, farewell to the one God. As I understand it, Giordano Bruno was the first with such ideas, at the end of the 16th century. He formulated them in his work "Heroic Passions and Individual Life". His plea for each existing individual's "own time" was his undoing, along with his passionate insistence on God's presence in the material world. He was burned on Rome's Campo dei Fiori right at the turn of the century in which modern natural science began to establish itself, in 1600.

H.E.: One is tempted to think these unpursued possibilities continue to exist in alternative presents and to write a story completely different from the one presented to or imposed upon us.

S.Z.: Basically it is a question of a firm stance of respect for what has been pushed to the sideline and is continually pushed there. And it is a question of thinking about why this shift happens. The architects of this series are good examples. Most of what Bruce Goff, Robert Maillart, and Louis Sullivan once built had been mostly forgotten, before you gave it the attention of your imagination, camera, and editing equipment. Archeologies of the media, as

eine 'häretische Theorie'. Vielleicht ist dies eine Möglichkeit, die neue Schule des Sehens, wie du sie forderst, zu praktizieren: als häretische Theorie und Praxis gegenüber den etablierten Bilderwelten und Bildtheorien.

Aus: Camera Austria, Nr. 87, Graz, 2004

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, heilen die Künstler ihre Neurosen 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, 110', Forum 2003). 1997–2004: MISCELLANEA III. 1996–2004: THE BASIS OF MAKE-UP III. 2002–2005: D'ANNUNZIOS HÖHLE.

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.

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.

of architecture, celebrate the wealth of variants. I really like the term "alternative presents".

H.E.: The world shows itself to us, and we show the world to each other – not only the facets of things, but also the facets of our gazes. A linear idea of reality is suitable only as an entry or exit model. With everything that media can meanwhile do, this is something like a second paradigm change. Reality should no longer be covered over and interpreted with language, but "only", as perfectly as possible, shown in the sense of a "performance", by means of an intact photographic surface – a motif as old as the history of film, but long buried in a side track: to recognize the reality of surfaces as a logical system without searching for an "inner" code – a search that, so far, has made criminals of all intellectuals.

S.Z.: It's worth thinking about the degree to which structuralist variants of film theory and of the cinematic avant-garde took part in such a development. More than thirty years ago, Pasolini sensed this when he opposed the semiological jugglers of the delirious sign with his concept of reality as code and the "cinem" as the smallest unit of film. He defined them through the objects that the filmmaker excerpts from reality and inserts into the film's temporal image. "Reality is a movie theater in natura," Pasolini noted in his "Heretical Empiricism" ("Empirismo eretico"), and strongly criticized Godard for his on principle cynical relationship to reality. When Alan Turing published his famous 1948 lab report on "intelligent machinery", he gave his sketch the subtitle of a "heretical theory". Maybe this is a possibility to practice the new school of seeing that you call for: as theory and practice that is heretical about the established worlds and theories of images.

From: Camera Austria, No. 87, Graz, 2004

Biofilmography

Heinz Emigholz was born in Achim near Bremen in 1948. He first trained as an artist before studying in Hamburg. 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 encyclopedic 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, heilen die Künstler ihre Neurosen 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).