Disko 22

Heinz Emigholz

The End *

master of architecture

Heinz Emigholz

The End*

22 Blätter aus
Die Basis des Make-Up

Impressum

Herausgeber: Arno Brandlhuber und Silvan Linden
akademie c/o Architektur und Stadtforschung, AdBK Nürnberg

Titelbild: Heinz Emigholz, Die Basis des Make-Up Nr. 173
Innencover: Heinz Emigholz

Druck: Druckerei zu Altenburg
Vertrieb: www.vice-versa-vertrieb.de

© Herausgeber und Autor, Nürnberg, Juni 2011

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der National-bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar.
http://dnb.ddb.de

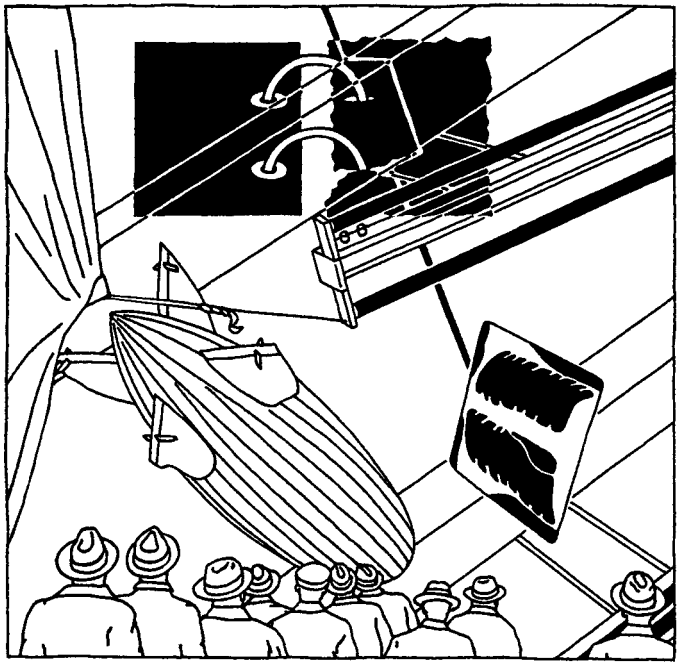
ISSN 1862-1562
ISBN 978-3-940092-05-3

Die Hefte *Disko 20-25* gehen hervor aus zwei Symposien, die der Lehrstuhl Architektur und Stadtforschung unter dem Titel **Architektur ohne Architektur** 2008/09 an der AdBK Nürnberg veranstaltet hat. Ausgangsthese der Symposien war eine zweifache Problematik: a) Mit dem „Scheitern der Moderne" hat sich die Architektur nicht nur ihres sozialen Projektes entledigt, sondern scheint insgesamt als Vertreter gesamtgesellschaftlicher Anliegen nachhaltig diskreditiert; b) zeitgenössische Architektur ist soweit in ihrer medialen Darstellungskraft gefangen (und bauökonomisch instrumentalisiert), dass sie sich dem Potential des gebauten Raumes gedanklich weitgehend entzogen hat. *Architektur ohne Architektur* beabsichtigt an dieser Stelle eine „Nullstellung" des Diskurses. Die Hefte wollen ebenso als Beiträge zu einer alternativen Geschichtsschreibung verstanden werden, wie als Ansätze einer erneuerten architektonischen Praxis. – Silvan Linden

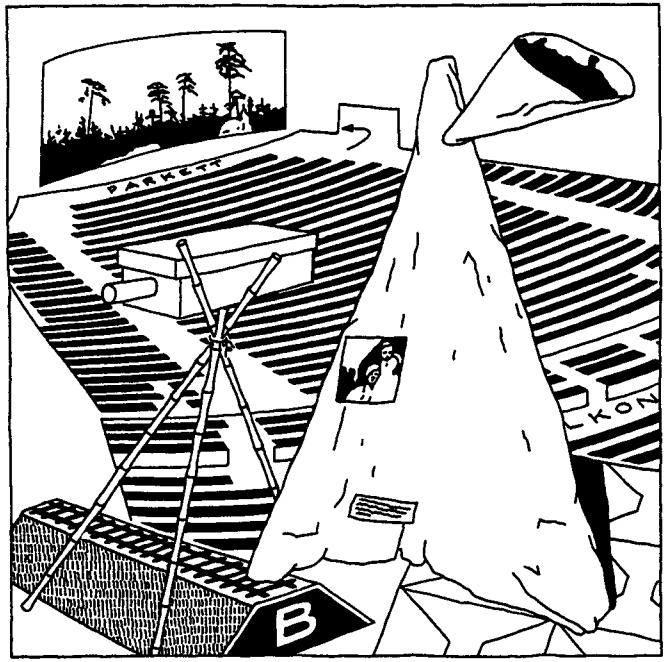
Inhalt

5 22 Blätter aus *Die Basis des Make-Up*
27 Autobahn, 24. Oktober 2009
32 Nürnberg, 23. Oktober 2009
37 Worin besteht Kameraarbeit?
38 Columbus, Wisconsin, 24. März 1995
Frankfurt, 28. April 2001
39 Berlin, 23.Oktober 2001
41 Wien, 29. Oktober 2001
42 Köln, 21. Juli 1997
45 West Lafayette, 19. März 1995
46 Graz, 27. März 2004
47 Autobahn, 4. Juli 2004

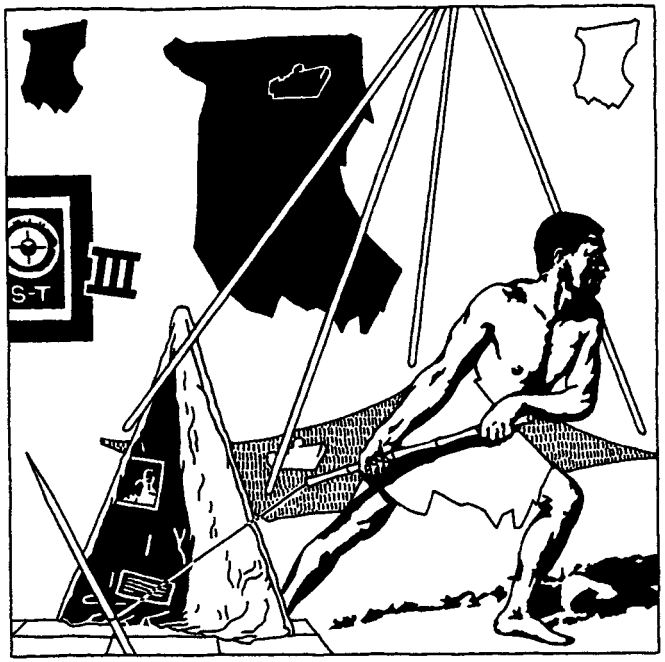
Den Fußnoten dieser Welt gewidmet**



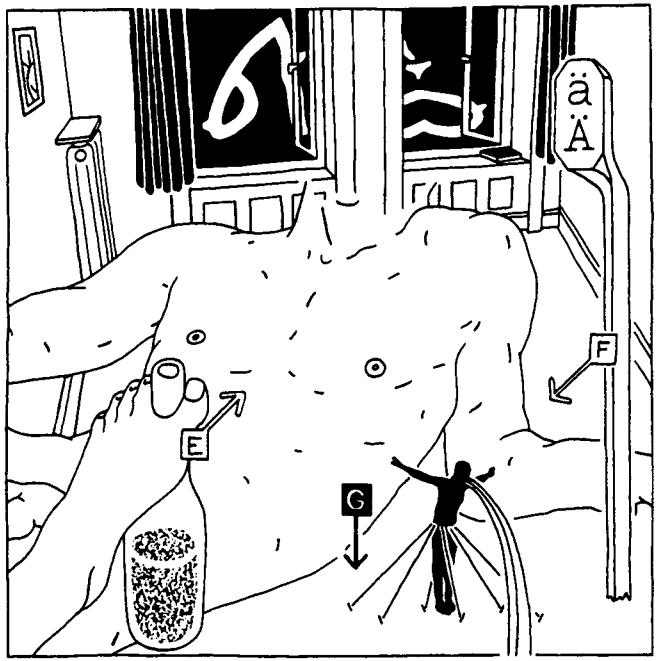
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 377. Mein ausgebranntes Schlafbüro in 100 Hudson Street, Ende 1974. Ein Ordner mit geschwärzten oder verbrannten Akten, zwei schwarz umwickelte Neonröhren, an denen mein Moskitonetz befestigt ist. Vom Stand der Sonnenreflexionen auf dem benachbarten *World Trade Center* ist abzulesen, dass es kurz vor zehn Uhr ist. Alles Asche, kein fließendes Wasser, die Haut juckt. Ein Röntgenbild meiner Lunge hängt von der Decke herab. Zehn Zuschauer aus dem Gemälde *Die Erwartung* (1936) von Richard Oelze beobachten die Landung des Zeppelins „Hindenburg“ in Lakehurst, 1937. Im Nachbarbüro untersucht ein CIA-Agent Briefe auf chemische Stoffe. Mitten in der Nacht ertönt ein einzelner Anschlag seiner Schreibmaschine. Am Morgen steht er verwirrt und in dreckiger Unterwäsche vor dem Fahrstuhlschacht. In die Wandfarbe der Fahrstuhlkabinen kratzt jemand flächendeckend Abbilder von Dampflokomotiven. Sie werden vom Hausmeister immer wieder mit brauner Lackfarbe überstrichen. Jerry Sims kommt vorbei und will sich mit mir über Beethoven unterhalten, über den ich nichts weiß.



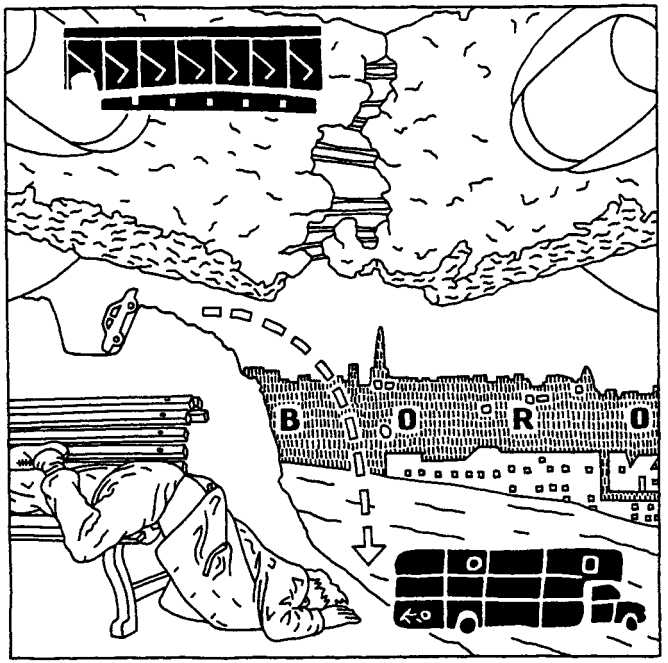
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 112. Achim, Ende der 50er Jahre: Ich baue mir ein Stativ aus drei zusammengebundenen Bambusstöcken und eine Filmkamera aus einem Schuhkarton. Der Pappkern einer Toilettenpapierrolle bildet das Objektiv. Wir beginnen mit der Wiederverfilmung von Josef von Sternbergs *Dishonoured* am südlichen Hang des Bahndamms. Hamburg, Eppendorfer Marktplatz, 1974: Eine im Raum schwebende Sahnespritztüte querab zum Stoffüberwurf des Tipi-Memorials für Sergej Eisenstein, Josef von Sternberg und Marlene Dietrich, das auf den verrutschten Modulen eines billigen Sisal-Teppichs steht. Auf dem am Bettbezug angebrachten Triple-Portrait sind nur meine Favouriten von Sternberg und Dietrich sichtbar. Im Hintergrund eine Aufführung meines Films *Schenec-Tady* in einem leeren Kino mit Balkon und Parkett. Ich liebe Nachmittagsvorstellungen in leeren Kinos, das intime und ungeteilte Beisammensein mit einer verwandten Form von Energie. Kollektive Kinoerlebnisse sind ein Greuel und so deppert wie Theaterstücke, bei denen Zuschauer zum Mitmachen animiert werden.



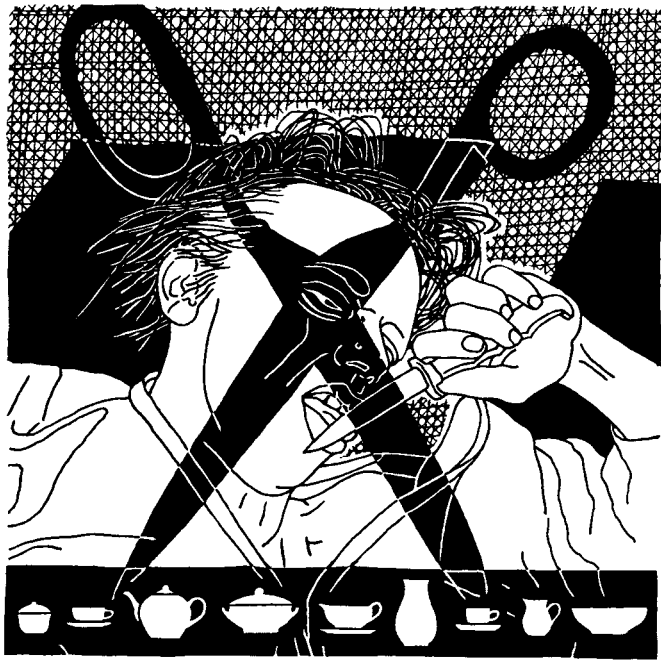
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 111. Hamburg, 1983, ich erinnere mich genau: Der Score zum Film *Schenec-Tady III* in einem Bilderrahmen an der Wand eines trüben Zimmers im Frühjahr 1974. Aufbruchstimmung, eine Pyramide aus Stäben über einem Acker, den ein Dampfschiff durchkreuzt, ein Tipi-Zelt aus dreckiger Bettwäsche in Gedenken an die Triole *Eisenstein-Sternberg-Dietrich* 1930 in Hollywood, schwarze Lederfetzen an der Wand und negativ auf der Haut eines nackten Maori-Kriegers, der zum Schleudern seines Wurfspießes ansetzt. Eine ausgesprochene Abneigung gegen eine zentrale Perspektive. Große Leerstellenbesetzung in der BRD-Kultur, Null folgt auf Null. Dagegen ein verzweifelter Eklektizismus als letzte Waffe der Selbstbehauptung, die ganze Strecke zwischen *Ein Schiff wird kommen, und das bringt mir den Einen* bis hin zu *Und das Schiff mit acht Segeln und mit fünfzig Kanonen wird entschwinden mit mir*. Komme gerade nachts von einer polizeilichen Gegenüberstellung aus St. Pauli zurück, bei der mein Klappmesser in der Hosentasche nicht entdeckt worden ist.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 201. Eine alternative Gegenwart, ein Nacktmodell aus *Straight To Hell – The Manhattan Review of Unnatural Acts*, kopflos hingelagert in einem trapezförmigen Büroraum im Hamburger Zippelhaus, Drehort des Filmes *Demon*, 1976. Das Drehbuch liegt auf dem Brett des rechten Fensters. Draußen in der Nacht ziehen die Felsschriftzeichen aus Edgar Poes Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* vorbei. An der Wand über dem Heizkörper eine Reproduktion der Kohlezeichnung *La Pelouse* von Georges Seurat. *E* (= English), *G* (= German) und *F* (= French) bezeichnen Stellungen und Blickrichtungen der Sprecherinnen des Mallarmé-Gedichtes *Le Démon de l'Analogie* im Film. Mein linker Fuß massiert seine Zehen an einer halbleeren Weinflasche. Ein stehend am Boden fest verzurrter Mann übergibt sich freihändig. Aus meiner Reiseschreibmaschine ist der Typenhebel für die Buchstaben *äÄ* herausgebrochen. Zwar hat nur ein Würfelwurf diese Wirklichkeit erzeugt, aber sie ist jetzt nicht mehr wegzudenken. Boyd McDonald (1925-1993) zugeeignet.



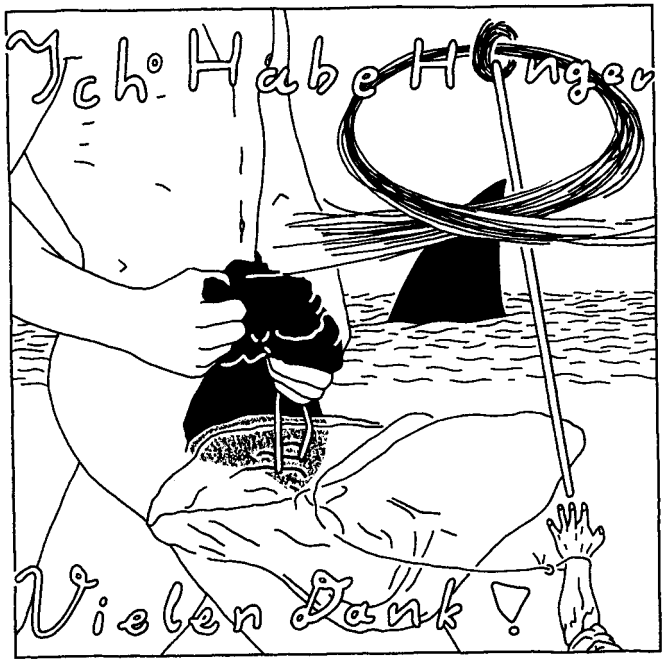
DIE BASIS DES MAKE-UP NR.33. Krude Landschaften, Abbruchkanten und das Bewusstsein, darin eingesponnen zu sein und nicht mehr daraus zu erwachen. Die Atomisierung meiner Gefühle, aus der sich kein qualitativ neues Element ergibt, hat ihre Logik. Ein Flug zu den Filmfestspielen in Edinburgh (BORO) mit dem Film *Normalsatz* Anfang der 80er Jahre. Ich hatte schon einmal 1965 auf dem Felsen, von dem sich dort traditionell die verzweifelt Verliebten stürzen, gesessen und einen Personenzug bei seiner Einfahrt in einen Tunnel unter einem Friedhof beobachtet. Ganz anders als bei Hitchcock. Bevor sich die Welt in Zucker, Fett und Kohlehydrate aufspaltete, wie hier an einem Schokoriegel exemplifiziert. Ich dachte an David Larchers Fahrt in eine Autofalle auf Martinique und das Emblem seines Lastwagens als Stempelabdruck. In der Projektion zerriss die Filmkopie dann genau in der Szene, in der meine Super-8-Kamera umkippte. Ich rutschte von der Bank, schlug mit dem Gesicht voran zu Boden und krieche seitdem in Spurenelementen herum.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 318. Selbstportrait mit Stilett, San Franzisko, Sommer 1975. Nach einem Standbild aus dem Film *Sons* von Udo Serke. Ich spiele darin einen Messerstecher mit langen, fettigen Haaren. Das Klappmesser hatte ich aus NYC mitgebracht, bezahlt aus eigener Tasche. Und für die Rolle im Film die masochistische Phantasie, damit Menschen zu bedrohen, die es mir aus der Hand schlagen und mich dann damit erstechen würden. Im Gegensatz zu *Wie ein Messer durch die Butter gehen*. Ich hatte mir gerade am Strand des Stanley Parks in Vancouver die Haut meiner linken Seite an der Sonne verbrannt, weil ich die Lektüre von *Querelle* nicht durch eine Drehung des Körpers unterbrechen wollte. Auf dem Fußboden das negative, harte und staubige Licht eines Fensterkreuzes, in dem ich mich in Brooklyn zu wälzen pflegte, um die Schärfe des Messers an der Zunge zu spüren. Auf der Leiste unten neun weiße Essgeschirrteile aus der verhassten *Königlichen Porzellan-Manufaktur* Berlin: „Messer, Schere, Licht dürfen kleine Kinder nicht!“ „... haben“ oder „... sein“?

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 268. Umkehrschub: Gegenwart als Zukunft und Vergangenheit, die ganze Palette vom beredten Mosaik bis zum nichtssagenden Stein, wie das Band einer Autobahn durch ein pathetisch deklamiertes *Weltkulturerbe*. Eine Spirale mit Pfeilen an beiden Enden verbindet die Île de Salagnon im Genfer See mit einer Giftgasfabrik in Libyen. Sie windet sich um die 1890 von Paul Nadar fotografierte Skyline von Samarkand. Sich durch Waffenhandel in einem Kulturdenkmal einen Platz in der Vergangenheit erobern, so wie es mit der von Adolf Loos gestalteten *Villa Karma* in Clarens bei Montreux geschah, zu der es keinen Zutritt mehr gibt. Dazu ein gegenläufig fluides Zeitband als Osmosekraftwerk: *ME--IT--TIME*. Die Leiche einer Passagierin der Boeing 747 *Maid of the Seas* hängt an ihrem Sitzgurt vom Dach eines zerstörten Hauses im schottischen Lockerbie vor dem *ME* des Bandes. Vor dessen *IT* auf der gegenüberliegenden Seite eine extreme, arabische Massage inklusive Handstand. Die Bilder einer brutal propagierten Vergeistigung, der Körper verspricht gar nichts mehr.

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 84. Selbstportrait mit vorgehaltener Hand kurz nach dem Entschluss, in den Süden von L.A. nach *Laguna Beach* umzuziehen. Zwei schwere, hölzerne Ledersessel in der 1939 fertiggestellten zentralen *Los Angeles Union Station*. Am linken Bildrand ein menschliches Gehirn, das an einer Glasscheibe nach unten rutscht. Laguna Beach ist 1993 abgebrannt – und hoffentlich auch die deutsche Schauspielerschar, die hier von *SAT.1*-Gnaden weilt oder sich als wandelnde Investitionsleichen von *silly German money* am Als-ob ergötzt. Nachdem es keine Nazis mehr zu spielen gibt, kann man immerhin noch versuchen, keine zu sein – eine komplexe Aufgabe für eine Karikatur des Geschäftslebens. Im Hintergrund der Explosionspilz einer Wasserstoffbombe auf einem Atoll im Pazifik als Kontext und logisches Zentrum der Welt. Davor vierzehn Schilder mit Testmaterialien, die der radioaktiven Strahlung ausgesetzt wurden. Es galt, die Gelegenheit zu nutzen. Fünf Vögel fallen tot vom Himmel, darunter auch der Pelikan, der so überraschend an der Abbruchkante zum Pazifik an mir vorbeiflog.

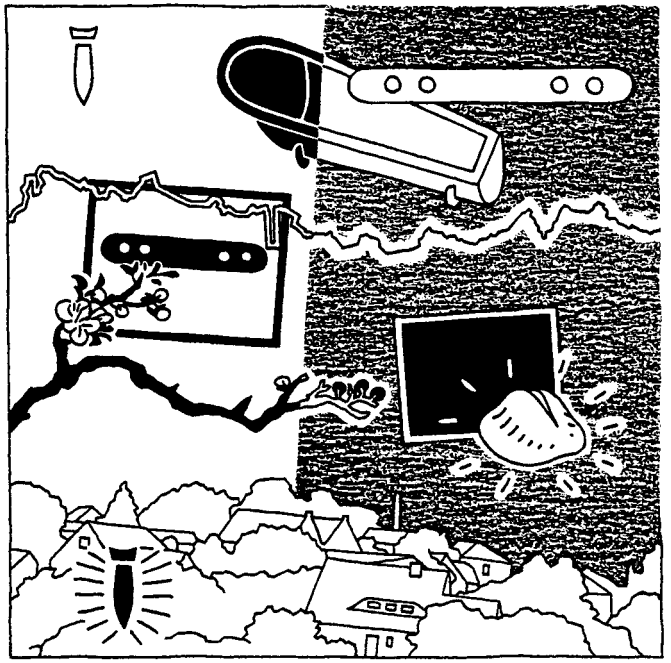


DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 171. „Ich Habe Hunger. Vielen Dank!“ zitiert die Typografie eines Bettlerschildes, das 1988 Teil meiner Ausstellung *Der Untergang der Bismarck* in der Zwinger Galerie in Berlin war. Für fünf DM am Tauentzien vom Galeristen im Auftrag des Künstlers erworben, wurde es zu einem Quadratzentimeterpreis von 1,75 DM gewinnbringend weiterverkauft. Dazu das Abbild eines Teenagers im Duschraum einer amerikanischen Prep School – aus *Straight To Hell Nr. 47* aus dem Jahr 1980, als die Menschen noch nicht massenhaft mit Nuckelflaschen in der Hand in Sportstudios auftauchten. Er verdeckt seine Blöße mit seinen Jockey shorts. Eine Hand wirft ein Netz zu kurz in seine Richtung und weist zugleich mit einem Zeigestab auf den Magneten einer Elektronenbeschleunigungsanlage, deren gebündelte Strahlen aus der Bahn zu laufen scheinen. Am Strand eines Räuberbarons auf Long Island ist die übergroße Attrappe einer Haifischflosse angeschwemmt und verleiht der Gefährlichkeit all dieser möglichen Beziehungen eine gewisse Lächerlichkeit.

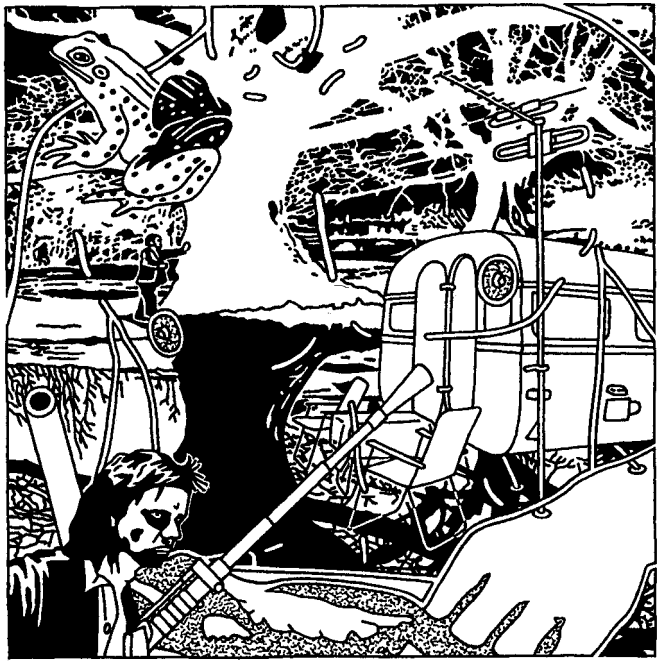
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 212. In der Eingangssequenz des Films *Der Zynische Körper* stürzt der Lektor *Roy*, gespielt von Klaus Behnken, aus seinem Bett und bleibt davor liegen. Er greift in die zerwühlte Bettwäsche, findet darin eine Zigarette, zündet sie umständlich an und beginnt zu rauchen. Dabei streichelt er ein großes, rotes Notizbuch wie einen Fetisch. Aus dem ins Bild gehaltenen Hinterteil eines neugeborenen Babies entweicht *Mekonium*, grünbraun-schwarzes Kindspech, das am anderen Ende des Wortes als Opium pfeilförmig in den Mund von Roy eindringt. Ein Mann wird zu seinem Glück gezwungen, aber es ist zu spät. Vor seinem Kopf zwei Freistilringer auf dem Pyramidenstumpf einer Kohlenhalde, die mit einer Leiter zu besteigen ist, in Berlin-Tegel zu Zeiten der Mauer. Das war einmal eine Definition von Schönheit. Ein Mann zeigt mit dem Finger auf das in kochendem Wasser eingelaufene Modell einer wollenen Kostümjacke. Die Zeit schrumpft in dem Maße, in dem sie sich ausdehnt. Sie setzt uns dabei ebenso zu, wie wir von ihr ablassen sollten. Kein Trost, nur ein Modell.

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 213. (Mekonium) + *Arielette*. Sie war, lange vor der Markteinführung von *Megaperls*, eines der ersten Gadgets, die man Waschmittelpackungen beigab, um Kunden zu binden. Für Hausfrauen von damals, die sich angeblich Gedanken über den Weißheitsgrad ihrer Wäsche machten – ein Plastiksäckchen mit propellerförmigen Einfüllstutzen, unter der Chimäre eines doppelt gefickten Selbstmörders. Daneben, positiv ausgeführt, der unbeholfene Versuch eines Mannes, sich mit der nackten Brust in ein Brotmesser zu stürzen. Im Himmel über *Les Arènes de Picasso* von Manolo Nunez-Yanowsky, 1985, in Marne-la-Valée bei Paris, dem Rad eines mit Totenschweiß bedeckten Schweizer Käses, in den der Hagel Löcher schlägt. Der Messermann war das Motiv einer Postkarte zur Ausstellung *Der Untergang der Bismarck* und das eines T-Shirts zum Produktionsstart des Films *Der Zynische Körper*, der dieses potemkinsche Dorf des Sozialstaates in seinen Reigen einbaute. Die Engel Roy (Klaus Behnken) und Jon (John Erdman) singen darin das Lied *Innsbruck, ich muß Dich lassen* von Heinrich Isaac.

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 162. Eine schützende rechte Hand, deren Transparenz alles offenlegt. Die Arbeit des Sohnes (SON), die Penetration – als Industrie und beim Sex, jenseits von Jesus. Das, was um die Wende zum letzten Jahrhundert als Pornografie gehandelt wurde. Gezeichnet 1983, als der *rauchende Schornstein* zu einem Synonym für das Böse geworden war. Das Innere des Fleisches und Aschewolken, die die Sonne verdunkeln. Willkürliche Setzungen für Vexierbilder. Eine Frucht wahllos herausgreifen, sie verbieten und auf diesem Verbot einen Staat gründen. Die Bibel wäre so das Synonym für einen durchgehaltenen, negativen Blick. Moralischer Terror bereitet die Illusion einer allgemeinen Teilhabe an Gesellschaft. Diese Täuschung muss unbedingt aufrechterhalten werden, um die maßlosen Partikularinteressen an Gesellschaft zu verschleiern. Die wechselnden Verträge, die die Menschheit mit der Sexualität geschlossen hat, spielen darin nur vorübergehende Rollen. Sie als Herrschaftsinstrument einzusetzen, bleibt staatspolitisch aber anhaltend genial.

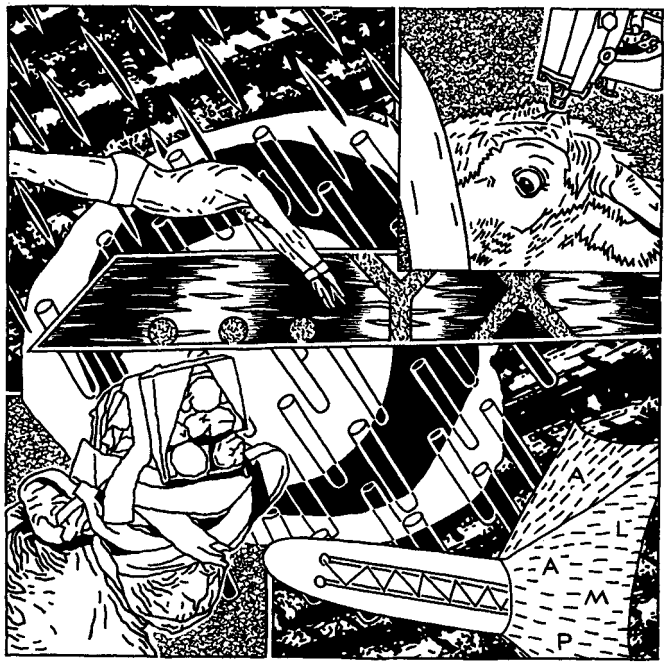


DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 18. Hamburg, 1978. Beim Gerede von *Heimat* ist darauf zu achten, dass ein jeder den Kapitalismus als die seine anerkennen möge, denn eine andere gibt es nicht. Wir sind frei im Sinne von *begrenzt verwertbar*, den Partikularinteressen unseres Wirtschaftsgesetzes ausgeliefert. Dieser Realität ein transzendental umfassendes Seins-Programm entgegensetzen zu wollen, artet nur in völkischen Schwachsinn aus. Da sterbe ich lieber als Ware, die keinen Markt gefunden hat. Alles andere ist zu persönlich, nicht intelligent genug und deshalb verbrecherisch. Fürsprecher dieses Systems aber sollten den Mund halten, denn es ist per se menschenleer. Die Skyline von Achim in den 50er Jahren, bei Tag und bei Nacht und seitenverkehrt auf den Kopf gestellt. Tatsachen, die für sich sprechen: Die Zinkwanne im Garten, in der einmal pro Woche gebadet wurde, eine zwei Zentimeter große Ziermuschel auf der Kommode, der blühende Zweig unseres Kirschbaums, das Namensschild meines Schulheftes, eine Aktenlitze und der angedrohte Abwurf einer Atombombe.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 569. *The Last of Birnam Wood* – der letzte Baum des Waldes, den Macbeth in seinem Wahn auf sich zumarschieren sah, positiv und negativ horizontal gespiegelt. In Erfüllung der Prophezeiung *Macbeth shall never vanquish'd be until Great Birnam Wood to high Dusianehill shall come against him*. Die raffinierteste Warnung, die jemals gegenüber einem megalomanischen, menschlichen Geist ausgesprochen worden ist. Den Stamm des Baumes berührt ein Mann, der als Maßstab für dessen Größe dient. Links oben ein Frosch, der seine Klammerhaltung auf dem Rücken der Partnerin beibehält, obwohl er halbiert worden ist – ein Tierversuch, einem Menschengehirn entsprungen. Daneben ein Campingwagen mit Sitzgruppe und der Fernsehantenne, die einmal der westdeutschen *Tagesschau* als Logo diente. Über allem ein transparenter Torso, eine weiße Hand hält ein Handtuch vor sein Geschlecht. Links unten ich selbst als Airedale auf der Recherche zu einem Artikel über *Kamikaze* Anfang der 80er Jahre neben einem Flakgeschütz auf dem Flugzeugträger *USS Essex* im Hafen von New York.

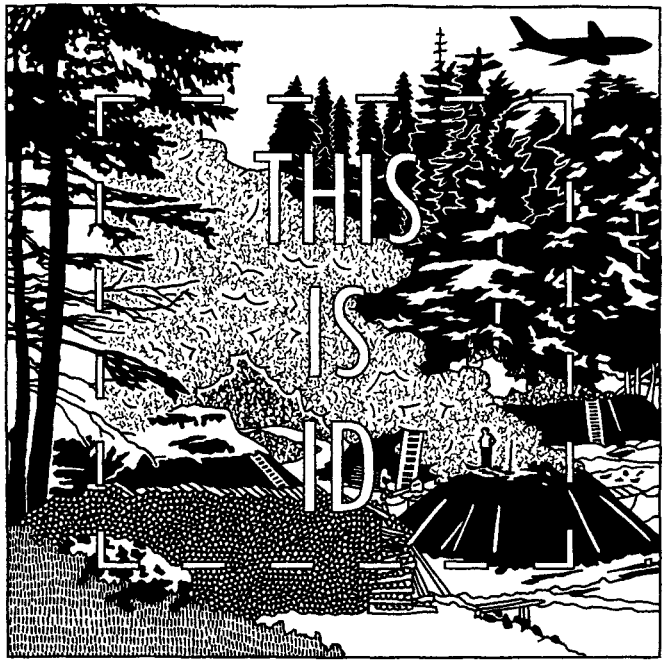
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 594. Drei hohe Mauern bilden das Ende einer Sackgasse, eine „Exekutionsstätte" in Barcelona 1936, nach einer Fotografie von Hans Namuth und Georg Reisner. Hinter der abschließenden Mauer die riesigen Äste des *Last of Birnam Wood*. Eine Luftröhre mit einer strahlenden Schilddrüse hängt mit den beiden Flügeln einer entzündeten Lunge von der Mitte des oberen Bildrandes herab. Sie sind an zwei, am unteren Bildecken sichtbar werdenden Eiern angeschlossen. Als Delinquenten zwei an einem Startblock festgebundene, grob skizzierte, nackte Schwimmer, von denen sich einer rückwärts springend vom Block zu lösen versucht. Der in die Mauernische fallende Schatten ist mit Ornamenten aus Teppichmustern verziert. Links der Einzugstisch eines Computer–Tomographen, darauf ein auf dem Bauch liegender Mann, ausgehfertig angezogen. DEF (Definition) – INIT (Initiation) – IVO (der mit dem Bogen aus Eibenholz zu kämpfen weiß) = *definitivo*, endgültig. Das Schicksal im Frieden – das, was ein Krieg nicht sichtbar werden lässt, weil er den Tod vorwegnimmt.



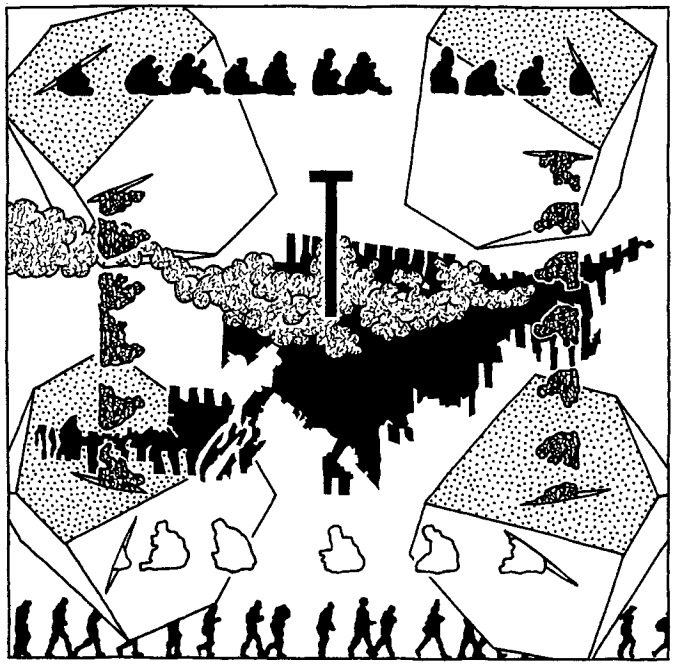
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 600. ... YX, der angebetete Sekundentod: ein Startsprung in den regulierten Styx, den Höllenfluss in seinem Betonbett. Die Menschen als zu Lebzeiten abgestoßene Leichenteile einer sich auf ewig teilenden Gesellschaft. Ich habe meinen Freunden Geldmünzen unter die Zunge gelegt, aber sie nicht getröstet. Schon Tausende sind diesen Weg gegangen, auf dem es keinerlei Trost gibt. Im Hintergrund Säureregen auf ein Kaninchenauge, in dessen Glaskörper sich Trichter eingefressen haben. Davor A LAMP – eine Fadenlampe mit Reflektoren vor einem skizzierten Tapetenhintergrund, die Funzel der Aufklärung. Unten links Elektroden und Messgeräte an offen gelegten Gehirnregionen eines Schimpansen in der Echtzeit-Forschung. Oben rechts die Betäubung eines Kalbes mit einem Schlagbolzen auf der Tötungsstrecke eines Schlachthofes. Der letzte Blick des entsetzten Tieres gilt dem großen Messer, das seine Kehle durchschneiden wird. Das *Primat der Gemütlichkeit*: Herr, laß das Verdrängte an uns vorüberziehen und das Unvermeidliche möglichst angenehm vonstatten gehen.

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 599. Mein nackter, weißer Unterarm mit der Aufschrift „bed" in der Handschrift von David Larcher. Ein Ausschnitt aus seiner Widmung *Something to read in bed* in dem xeroxkopierten Exemplar einer chinesischen Zeichenschule, die er mir 1973 in Hamburg in die Eppendorfer Landstraße zuschickte. Vier wundersame Formen von Lichtspiegelungen, die Anfang der 90er Jahre auf Umwegen über einen düsteren Hinterhof in Moabit in das *Berliner Zimmer* meiner Wohnung reflektiert wurden. An ihren Rändern Prismafarben, ein paar Minuten lang vom Bett aus zu sehen an einem herbstlichen Spätnachmittag. Dahinter die in drei Teile zerrissene Schwarzweißpostkarte mit den gepolsterten Hockern *Arlew* und *Wilson* und der großen Prunkvase *Dover*, die schon immer ein Anlass zum Lachen gewesen war. Die zu versteigernden Objekte sahen aus wie zu Möbeln erstarrte Kalauer. Im Hintergrund grafisch umgesetzte elektrische Impulse aus der Gehirnmasse Lenins. Ergrautes Eiweiß, ein Brei, in dem die Nachfolgenden hilflos herumgestochert hatten, und für jede Interpretation zugänglich.

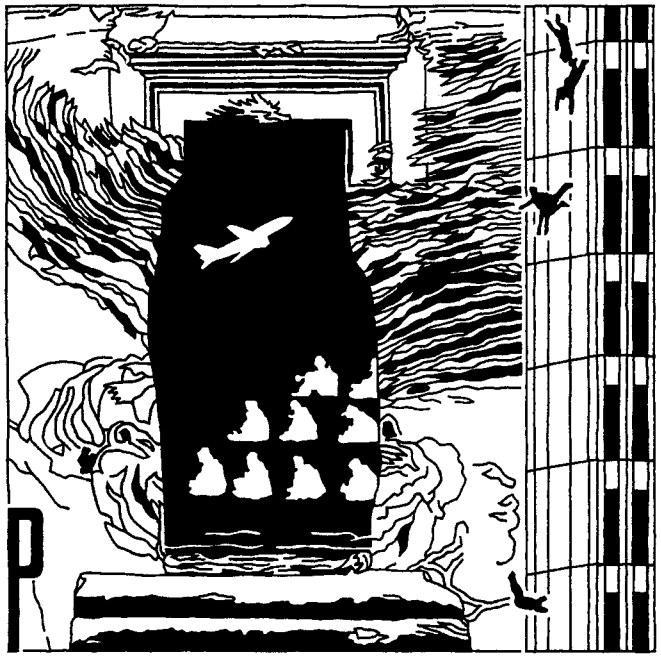
DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 310. Der Raum eines durch Osteoporose geschädigten Röhrenknochens in 300facher Vergrößerung. Darin zwei an den Schwänzen ergriffene, zappelnde Ratten. Die Skulptur der *Psyche* aus dem Museo Nazionale in Neapel nach einer Fotografie von Alinari. Oder nach ihrer Gipskopie, die Gabriele d'Annunzio in seiner Villa *Cargnacco* aufstellen ließ. Wegen der abgesäbelten Schädeldecke wurde der Kopf zum Plakatmotiv für den Film *D'Annunzios Höhle*. Das Wort „Heinz" schwebt als arabischer Schriftzug im Knocheninneren. Dessen geschwungene Formen haben Ähnlichkeit mit denen des Modells für ein *Unendliches Haus* von Friedrich Kiesler. Der selige Gesichtsausdruck der Psyche verweist auf ein Glück jenseits von Bewusstsein. Noch hat die *Göttin des Anonymen Sex* nicht mit einem Tropfen heißen Öls ihrer Lampe den geliebten Amor aufgeweckt, noch hat er sie nicht verlassen, weil sie seiner ansichtig wurde, noch ist sie nicht das geknechtete Dienstmädchen der neiderfüllten Venus, die sie durch die Mühlen des Gesellschaftlichen schleifen wird.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 341. Ein durch dicke, weiße Strichlinien markiertes Quadrat im Quadrat als Hinweis auf eine „naturhafte Triebsubstanz" – the *Id*. In einem Fokus zu implodieren ist der Transformationsakt des Es. Dieses Ereignis *Rahmensprengung* zu nennen, wäre ein Euphemismus. Es geht um innere Erledigung, unbewusste Verdauung. Prozesse des unsichtbar in der Dichte der Materie Vergrabenen – Holzkohlezubereitung nach einer Geheimrezeptur. Ein Köhler, dessen Berufsbezeichnung mir den Nachnamen gab, steht auf einer Waldlichtung an der Weser auf einem von vier Meilern und beobachtet die Verteilung der Rauchwolken im inneren Quadrat. Qualitätssprünge durch aktive Verdichtung und Verfinsterung von Materie. An der Peripherie des Blicks ein schwarzes, fensterloses Flugzeug ohne Kennzeichen im Tiefflug außerhalb des Radars über dem Wald, der schwarz dasteht und schweigt. Eine experimentell verbrämte Vergangenheit, die so naiv wie verschlagen den Tod weiterreicht. Eine abgebrüht ausgekochte Zukunft, die konsequenzlogisch *nur* noch töten kann.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 342. *T* – Das Tor zur Hölle. Das qualmende Einschlagloch der Boeing 767 der *American Airlines*, Flug 011, im Nordturm des *World Trade Centers* in NYC am 11. September 2001. Aus der Sicht meines ehemaligen Büros an der Hudson Street. Sitzende Gefangene des ersten Golfkrieges bilden auf der Umrisslinie eines virtuellen Quadrates einen Rahmen im Rahmen. Ich denke nicht, dass damit ein zwangsläufiger Zusammenhang hergestellt worden ist, eher ein hinreichender. Auf der unteren Bildkante gehen Gefangene von einer Wüste zur anderen. In welcher Wüste auch immer. Alle Konfigurationen der Dinge liegen in ihrem Sand in den möglichen Kombinationen seiner Körner begraben, bis sie gefunden und aufgegossen werden. Der Sand ist *Die Wiese der Sachen*. Dazu vier Ansichten des Oktaeders aus Dürers *Melencolia I*, einem Potpourri begrenzter Möglichkeiten: das Leben in einem verfaulten Topf zwischen abhanden gekommenen Zeitsystemen. Weltuntergangsphantasien, assoziativer Schwachsinn, religiöser Wahn, Verschwörungstheorien – alles reif für ein Betonfass auf dem Grund des East Rivers.



DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 343. *P* – einen Punkt machen. Treppenstufen und ein in die rosanen, wirbelförmigen Felsschichten geschlagener, reliefverzierter Torbogen als Zugang zu einem vorchristlichen, nabatäischen Felsengrab in *Petra*, Jordanien. In der Höhle eine am Boden sitzende Gruppe von irakischen Gefangenen aus dem ersten Golfkrieg als Chimäre. Über ihnen der in den Felsen gebrannte negative Schatten eines startenden Passagierflugzeuges. Rechts die Silhouetten von fünf Menschen, die am 11. September 2001 in Manhattan aus den brennenden Trümmern ihrer Büroetagen vom Nordturm des *World Trade Centers* in den Tod sprangen. Da stand die Büste von Jean d'Aire aus Auguste Rodins Skulpturengruppe *Die Bürger von Calais* noch auf ihrem Kalksteinsockel in der Lobby der Investmentbank *Cantor Fitzgerald* im 105. Stockwerk, zusammen mit einer Bronze von *Der Denker*. Minuten später stürzte sie zusammen mit 658 Angestellten der Bank in den Abgrund. *Jean d'Aire* wurde bis zur Unkenntlichkeit verformt auf einer Schrotthalde in New Jersey wiedergefunden. Der Denker gilt als verloren.

DIE BASIS DES MAKE-UP NR. 455. *Die gezeichnete Welt*, aktiv wie passiv. Die Erdkugel als ein Steak am Schlachterhaken mit abgesprengten Kettengliedern, very hung. Revolutionen sind als Idee idiotisch, im Nachvollzug verständlich und als real stattfindendes, unendliches Geschehen im All unvermeidlich. In westlicher und östlicher Richtung zwei einbeinige Kriegsversehrte, die an dem von Maya Ying Lin entworfenen *Vietnam Veterans Memorial* in Washington die Namen von Gefallenen ablesen, und in nördlicher und südlicher Richtung zwei Personen, die am Strand der Biskaya tote, ölverschmierte Vögel einsammeln. Mit Eigenblut ausgefüllte Schattenrisse deuten eine kulturelle Praxis an. Ihre Anonymität strahlt Sympathie aus, ein daran gehefteter Name wäre nur der Beweis für Dummheit. Ein kulturelles Leben ergibt sich lediglich sporadisch, Kulturen dagegen kippen gewöhnlich um. Die Sklaverei erfindet sich immer wieder neu und dealt erfolgreich mit den Anteilsscheinen der Schuld. Das ausgelagerte Verbrechen ist Trumpf, ganze Himmelsrichtungen sind die Profiteure.

* Autobahn, 24. Oktober 2009. *The End* heißt ein Film von Christopher Maclaine, an den ich mich auf der Titelsuche für diese Abfolge von Zeichnungen erinnerte. Am 22. Januar 1975 habe ich ihn zum ersten Mal gesehen, um 19 Uhr, als einer von fünf Besuchern der damaligen *Anthology Film Archives* an der Wooster Street in Manhattan. Der Film ist 34 Minuten lang und 1953 von Maclaine in San Franzisko gemacht worden. Er beginnt damit, dass eine Hand den Namen des Regisseurs auf ein Blatt Papier schreibt, dazu die Information, dass Jordan Belson die Kamera geführt habe. Dann der Titel des Films auf dem Deckel eine Schulkladde, die kurze Aufnahme eines Atompilzes und die eines rennenden Mannes, sogleich gefolgt von fast drei Minuten Schwarzfilm. Die Schwärze füllt Christopher Maclaines Stimme mit Behauptungen über die Existenz der später im Film auftauchenden Protagonisten und die der Zuschauer des Films: allesamt zum Tode verdammt, ihre Zeit läuft ab. Die Dinge und die Stadt, die Revue passieren werden, gibt es nicht mehr. Die Stimme des Erzählers kommt aus einem Jenseits, der Ernstfall ist bereits eingetreten. Ein kalt servierter, poetischer Bombast. Eine kurze Serie mit Portraits der sechs oder sieben Protagonisten löst die Schwärze ab. Erzählt wird der letzte Tag einer abgeschlossenen Vergangenheit. Es gibt sechs nummerierte Kapitel, die den einzelnen Darstellern gewidmet sind, getrennt von langen Schwarzfilmpassagen, in denen der Erzähler mit seiner verführerischen und allwissend prophetischen Stimme weitere Behauptungen über das Ende der Zeit anstellt, ein Testament also. Der Schnitt ist hastig, kombiniert schwarzweiße mit farbigen Passagen, einzelne Portraits, Gruppenportraits und Menschen, die in die Kamera blicken, so als wollten sie sich verabschieden, mit Einstellungen von Schaufenstern, Straßen und Parkanlagen, manchmal parallel montiert, immer aber lose und nicht in Verfolgung linear exemplifizierter Absichten. Die Protagonisten werden erschossen, erschießen sich, stecken sich absichtlich mit einer tödlichen Krankheit an, gehen ins Wasser, springen von der Golden Gate Bridge und sind Opfer eines Atomschlages. Ich war von dem Film begeistert und sah in seinen radikal aneinandergeklebten und von Schwarzfilm unterbrochenen Versatzstücken gespielter und dokumentarischer Szenen den Ausdruck einer abgrundtief kompromisslosen Verzweiflung. Ich kannte diese Stimmung schon aus

Klaus Wybornys Film *Das abenteuerliche aber glücklose Leben des William Parmagino* von 1969, der ein entfernt ironisches Echo auf *The End* bildet, und auch die Schwarzfilm- und Typopassagen in Filmen von Jean Luc Godard bekamen hier einen neuen Bezug. Der 1923 in Oklahoma geborene Maclaine hatte vor seinem ersten Film *The End* in der von ihm gegründeten Zeitschrift *Contour* Gedichte veröffentlicht, gehörte wie Ron Rice zu den Beat Poets, zerstörte sein Gehirn mit Methamphetaminen und starb im April 1975 in einem kalifornischen Irrenhaus, ohne realisiert zu haben, dass sein Werk auf Betreiben von Stan Brakhage in den Kanon der Meisterwerke des *New American Cinema* aufgenommen worden war. Ron Rice hatte 1964 den 23minütigen Film *Chumlum* ebenfalls mit 29 Jahren fertiggestellt und war noch im selben Jahr in Mexico gestorben. Sein hübsches Antlitz ziert zusammen mit dem von Maya Deren das Cover von *Film Culture* Nr. 39, Winter 1965. War in *Chumlum* schon alles darauf ausgerichtet, *auch* einen Film gemacht zu haben (nur durchtriebener, rücksichtsloser und enthemmter als alle Regisseure vor ihm) und dafür von Produzenten gebührend anerkannt zu werden (man beachte den Auftritt von Jack Smith als morgenländisch angehauchter, vergewaltigender Medienmogul in dieser ekstatischen Doppelbelichtungsarie, die auch stilbildend für den europäischen Undergroundfilm werden sollte), so schien *The End* von dem Motiv durchdrungen zu sein, neben den vielen anderen Filmen seiner Zeit *überhaupt kein Film* mehr sein zu wollen. Ein seltsamer Anfang, und eine tatkräftige Bereicherung des produktiven Genres *Filme, die keine sind und die keiner sehen will*, das immer dann zum Skandal aufgerührt wird, wenn Menschen auf etwas gestoßen werden, das sie zuvor noch nicht gesehen haben. Etwa zwanzig Jahre später sah ich *The End* wieder, und der Film erschien mir nur noch banal. Die Beliebigkeit der filmischen Fetzen, denen ich als rühriger Betrachter einmal, so schien es mir nachträglich, *zwanghaft* Bedeutung zugewiesen hatte, ging mir auf die Nerven. Seine symbolischen Akte zerfielen vor meinen Augen. Mein Blick glitt an seinen Oberflächen ab und mein Denken war nicht mehr bereit, sie zu einer Bedeutung (wie etwa der der Farbe *Schwarz*) zusammenzusetzen. Kurz gesagt, dem Film war ein gutmütiger Betrachter abhanden gekommen. Im Laufe der Jahre hatte sich meine Vorstellung über eine einzufordernde filmische Energie verändert und das

Credo *Questions of motivation and plot are beside the point* seine Ausstrahlung verloren. Heute, noch einmal fünfzehn Jahre später, löst der Film bei mir eher interesseloses Wohlgefallen aus, also keine besonderen Gefühle der Zustimmung oder Abneigung. Vielleicht noch die Neugier auf einen vergangenen Gemütszustand, wie sie eine alte Tagebuchseite auslösen kann, aber eher die Einsicht *Sieh an, so etwas gab und gibt es also immer wieder,* aus diesen oder jenen Gründen: So hat man geliebt, gehasst, gesprochen und geschwiegen. Womit sich das Schicksal von Kunst erfüllt hätte. Die Wechselhaftigkeit in der Teilnahme oder Befangenheit ist mir dabei ein ebensolches Rätsel wie die Tatsache, dass mir bestimmte Filme damals banal vorkamen, in die ich heute alles hineinsehen oder in denen ich jetzt alles wiederfinden kann, was mir lieb und teuer ist. Man ist wohl auf die Dauer eher geneigt, dem *Spiel* als dem *Hirnriß* zu folgen, zumal weil Letzterer soundso zwangsläufig bevorsteht. Der Film Maclaines ist mit seinem existentialistischen Pathos das Bindeglied zwischen der ersten europäisch-amerikanischen Filmavantgarde (Maya Deren /Alexander Hackenschmidt, Joseph Cornell, Jean Cocteau/Marcel Carné) und dem New *American Cinema* (Harry Smith, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Ken Jacobs usw.). Was in Europa zuerst noch in symbolischen Ordnungen in Szene gesetzt und dann zu blutigen Operetten ausartete, wird hier ganzheitlich als das unausweichlich exemplarische Menschenopfer des Künstlers vorgelebt – der Verbrauch seines Körpers für die Kunst. Humor ist dabei fehl am Platze, dem existentiellen Grauen würde er nur den jugendlichen Elan rauben, und der drohenden Wolke die authentisierende Schwärze. Die Existenz wird zum Schauspiel. Vielleicht gab es ja mal Zeiten, in denen Politiker nur Politiker waren (ich glaube es nicht, denn sie sehen ihre Existenzberechtigung schon seit Jahrtausenden in ihrem Dasein *als Medien* begründet) und Schauspieler keine Politiker werden wollten (spätestens seit „Adolf Hitler" nicht mehr vorstellbar). Der Wunsch der Politiker allerdings, Künstler werden zu wollen, ist ein Produkt des letzten Jahrhunderts und der nicht mehr zu verdrängenden Einsicht darüber, wo Macht angesiedelt ist: durch alle Medien hindurch *im Unverbindlichen*. Spiele aber keiner mehr den Naiven. Die Phantasiegebilde, die *Bagdad* bei Jack Smith auslösten, mag man als traumatische Fixierung und als *arrested development* eines Künstlers interpretieren, ihm ist es aber immer wieder

gelungen, sie mit einem im Kapitalismus real existierenden *Landlordism* zu verbinden. Man vergleiche das Schicksal seines Apartments (als Gesamtkunstwerk) an der Avenue B in NYC mit dem des *Merzbaus* von Kurt Schwitters in Hannover und den diversen Studios von Andrew Logan in London. Inzwischen, da die Despotien Vorderasiens nicht mehr hinreichend entfernt liegen, um sie als Traumlandschaften vorführen zu können, wird die etwas entfernter liegende Überdiva *Afrika* von Regisseuren umlungert. Doch die denkt noch nicht daran, ihre Geheimnisse preiszugeben, und verzückt weiterhin andere Kontinente und deren Künstler mit ihrer Grausamkeit. Diese wird als so ursprünglich *empfunden*, dass man sie ihr, der entpersonifizierten Persönlichkeit, gern zurückspiegelt. Man kommt sich vor wie im *Modell Deutschland* der Nazis, nachgestellt in den *öffentlich-rechtlichen* Talkshows und *Leute heute*-Sendungen des Boulevards, in denen B-Promis den Planeten retten. Ein traditionelles Terrain für imperialen Kinderraub: Einem gesamten Kontinent ein Gesicht geben, das man ihm dann umgehend nimmt – der Bodensatz der kolonialistischen Phantasie. Man kann sich auch tanzend aus der Welt entfernen. Guy Debord hat das versucht und *Art in Ruins* sind ihm schweigend darin gefolgt. Ein schwarzer, mit Lautsprechern beladener Sattelschlepper mit dem Aufdruck *Tunnel* ist nicht nur eine Chimäre, sondern eine lange gepredigte Verheißung: *Dance or die* – Doomsday muss den Massen zuallererst auch Spaß machen. Sich selbst als menschliches Kapital in den Partyzirkel einzuschleusen, bereitet dafür ausgestatteten Individuen vielleicht Vergnügen, mutet aber als Ausrede für die Denkfaulheit vulgär-hegelianischer, bilderhassender Vielschreiber nur noch hässlich an. Dagegen werden hier keine Argumente angeführt. Was soll man jemandem sagen, der noch nicht einmal spürt, welchen Rang das gestaltete, technische Bild in der Logik des Denkens einnehmen *könnte*[1,2,3,4,5,6,7,9,10]. Manche begreifen schnell und andere nie und dann noch unvollständig[8]. Die wortreiche Abkürzung beherrscht und patronisiert weiterhin das Bild. Künstler halten sich Feuilletonisten wie Haustiere, und diese wiederum beanspruchen Exklusivrechte über ihre Auslegungen der Produkte ihres Herrchens. Dazwischen als Kunden (mit der irren Berufsbezeichnung *Sammler)* Leute mit Latifundien, die solcher Duos als Hofnarren zu ihrer Unterhaltung bedürfen. Die Gespanne gibt es in

verschiedenen Preisklassen. Martin Kippenberger hat da einen gewissen Standard vorgegeben. Sich selbst zu Markte tragen, auch wenn für diese Ware noch kein Markt existiert oder nie existieren wird, lautet das unabdingbare Credo eines existentiellen *Als-ob.* Jeder, der in diesem Kampf um den Raum über den Sofas der Reichen erfolgreich ist, wird in der bürgerlichen Öffentlichkeit neidischer Mitstreiter ebenso gefeiert wie angegiftet. Auch diesen Struggle um Wertbestimmung und -zuweisung durch Deutungshoheit hat Jack Smith exemplarisch in seinem Kampf gegen *Uncle Fishhead* Jonas Mekas vorgeführt. Smith ging es existentiell um das Nachleben des Trash und nicht um die trashige Existenz selbst, wie das tragischerweise noch bei Christopher Maclaine der Fall war. Sehr interessant diese spätere Fixierung auf Geschichte und das militarisierte Zeitkonstrukt der Avantgarde. Sie verweist auf eine Ausbildung an einer Kunsthochschule, zumindest aber auf eine modernere Konstruktion von Geld. Es ist aber ein Unterschied, sich selbst *als* Trash oder chemische Müllhalde zu begreifen (und, wie Christopher Maclaine das tat, den eigenen Körper auch so zu behandeln), oder als hochgradig barocker Intellektueller, wie Jack Smith einer war, Kunst *aus* Trash zu formen. Die exemplarische Liebe zum Reichtum der Müllhalde, die Smith bei gleichzeitig strikt eingehaltener Bio-Diät (die so mancher Mehlsack zu kopieren vergaß) vorführte, ist nur im Zustand jener ekstatischen Intuition erhellend, die er in seinen Performances aus sich herauszukitzeln verstand. Für diese Auftritte und Shows wird er immer noch, aus der Erinnerung, verehrt, obwohl sie *live* nicht mehr existieren. Die Verachtung, die er seinen männlichen Fans entgegenbrachte, wenn sie sich Frauenkleider überstreiften, um einen Schritt in die vermeintlich richtige Richtung zu tun, ist Legende. Er tat sie als idiotische Mitläufer und unwürdige Konkurrenten im Geschlechterkampf um den schärfsten puertoricanischen Jungmacho ab. Dass es gerade um Ernstfälle dieser Kategorie geht, verdrängt der begleitende Intellektuelle oder sympathisierende Kunstproduzent gern. Die süffisant proklamierte Gleichung *Kunst gleich Leben* käme einem dann doch zu gefährlich nahe. Man könnte in diesem Kampf der Unterlegene sein, weil man das Grundmuster im Design der Attribute nicht begreift. Film hat in diesem Zusammenhang *keinen Wert* und kann verarmten Archivinitiativen überlassen werden, die

qua Vertrag keinen Überschuss produzieren dürfen. Das hatte Smith begriffen, und das weiß auch die Galerie, die mit dem Ankauf seiner Artefakte dafür sorgt, dass die Quelle für den Schwachsinn, den man sonst noch im Programm hat, aus dem Blickfeld gerät …

1 Nürnberg, 23. Oktober 2009, *Architektur ohne Architektur* – Vortrag auf dem Symposium in der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg: „Der Titel dieser Tagung ist ja erst einmal eine Provokation. Er tut so, als könne man etwas Reales denken, ohne dass die Grundlage für dieses Denken überhaupt benötigt werde. So als sei das Denken selbst eine Architektur oder eine Entsprechung dafür. Interessant ist, dass solche Provokationen von den Spezialisten selbst formuliert werden: *Architektur, das sind ein paar Säulen mit Balken darüber, der Rest ist Fassade,* sagen die Bauingenieure und schließen das ganze Gewerbe kurz mit dem größten Fakt des Lebens, der Schwerkraft, und leiten hin zu ihrer eigenen Kunst, nämlich diese gekonnt umzuleiten. Ein anderer Fassadenkritiker, Adolf Loos, hat hämisch dieses zu sagen: *Wenn wir im Walde einen Hügel finden, sechs Schuh lang und drei Schuh breit, mit der Schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst und es sagt etwas in uns: Hier liegt jemand begraben. Das ist Architektur.* Für ihn ist die Architektur noch nicht einmal die Höhle für Schutzbedürftige, sondern gleich die Grube. Begeben wir uns also nicht auf die Ebene der Architekturkritik, sondern suchen wir nach Entsprechungen, in Sphären, in denen Architekturen körperlos auftauchen, als Zitate und Vorstellungswelten: 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 erinnerter Gang durch diese Räume und entlang ihrer Einrichtung rufen im antiken Erzähler das Nacheinander der zu erzählenden Einzelheiten wach. Die epische Breite seiner Erzählung entfaltet sich in der Zeit. 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 nicht-sprachlicher 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, triumphiert aber gleichzeitig *über* Materie. 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 selbst 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 nun die Räume der Erinnerung selbst und bereitet sie nicht nur vermittels eines Gehirntricks auf. Die Medien *Schrift, Zeichnung, Fotografie, Film, Bild-* und *Datenelektronik* haben die komplexe Technik des Erinnerns 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 ebensogut einen sinngemäß entgegengesetzten Text aufsagen. Er könnte den antiken Erzähler höchstens noch nachspielen, vom Sinn des Textes wäre er nicht erfüllt. Die technische Bildprojektion erlöst also 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 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 also nicht nur Hilfsglieder bei der Rückübersetzung in ein abstraktes Sprachgitter. Meine Filmserie *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 – aber nicht als Vorstellungsbild, sondern als projizierte Realität. *Photographie und jenseits* ist eine Filmserie von über dreißig Filmen, an denen ich seit 1983 arbeite. Ausgeführt davon sind bisher fast zwanzig Projekte. Projekte nenne ich das jetzt, weil einzelne davon sich wiederum in viele Filme aufsplitten, das Projekt *Sense of Architecture* zum Beispiel in 57 Kurzfilme und einen fast dreistündigen, langen Film. Thema der Filme sind *Projektionen* – aktive Gestaltungs- und Projektionsleistungen, real gewordene Vorstellungen, sichtbar als Schrift, Zeichnung, Fotografie, 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, eine Idee nach Außen stülpt, in der Realität gespiegelt vorführt und sie mit den Mitteln der Kinematographie begreift. Aus dokumentierten und animierten Notizheften und Zeichnungen, durch filmische Analysen von Architekturen und Skulpturen bildet sich etwas Unbeschreibbares: Filme über die Objektivierung gedanklicher Vorstellungen. *Jenseits* meint dabei nicht den Himmel, also irgendeine religiös definierte Transzendenz, sondern den Raum hinter der Retina, in dem wir lesen und fühlen, was wir sehen – der Raum, in dem das Gesehene in unser Bewusstsein hinein oder aus ihm heraus übersetzt wird. Eine große Untergruppe der Serie *Photographie und jenseits* befasst sich mit dem Werk bestimmter Architekten und Bauingenieure: Louis Sullivan, Robert Maillart, Adolf Loos, Rudolph Schindler, Bruce Goff, Frederick Kiesler, Louis Barragán, Auguste Perret und Pier Luigi Nervi, um einige beim Namen zu nennen. Die Filme befassen sich also als gestaltete Produkte mit Räumen, die schon gestaltet worden sind. Eine zweite Gestaltung wird über eine erste gestülpt. Ich habe mich gefragt: Wie wird ein Bewusstsein über Räume und Orte erzeugt ohne eine dazwischen geschaltete Dramatisierung, *wie* können die Räume für sich selbst sprechen? Die Entscheidung war, Film wieder auf das zu konzentrieren, was er wesentlich ist: Abbildungsfunktion und lineare Strecke, also Repräsentant des Raumes und der Blicke. In dieser Serie muss sich der Film tatsächlich messen lassen an dem, was er abbildet und wie er das tut. Er soll tatsächlich *einfach nur zeigen*. Er soll bewusst Kreuzungen von Ort und Zeit anlegen, bewahren, anschauen und analysieren – also wieder sehen lassen, was außer ihm war. Das heißt, der Film gerät wieder in eine reale Relation zur Oberfläche der Welt und verharrt nicht nur in einer spekulativen, wie die gesamtkunstwerkliche Manipulation eine ist. Das Denken wird dabei als eine an Ort und Zeit gebundene und sich diesen Koordinaten verdankende Kraft begriffen. Jeder Gedanke entspringt einer bestimmten Kreuzung von Ort und Zeit. Und dieser Kreuzungspunkt wird nun gerahmt durch eine kinematographische Konstruktion und fixiert in einem filmischen Abbild: Das ist die Arbeit dieses vom Ort generierten Gedankens. Eine entscheidende Qualität von Raum sind dabei unsichtbare Energien. Die Gravitätskräfte bestimmen alles Sichtbare. Die Fotografie eines Ortes findet unter dem Einfluss von Kraftfeldern statt. Sie sind bei der Komposition des Bildes unmittelbar in den Augen zu spüren. Der Raum wird fotografisch verschraubt. Er realisiert sich in der Relation von Blick und Wirklichkeit im Prozess eines durchdringenden Abtastens. Die Kräfte können dabei nur am realen Ort aufgespürt werden, die Kraftpunkte müssen erwandert werden. Das widerspricht so manchen Märchen, die über die Potentiale des World Wide Webs im Umlauf sind. Seit ich Filme mache – also seit vierzig Jahren (und für mich ist Filmemachen synonym mit Kamerarbeit, die ich selbst ausführe), bin ich fasziniert vom Kadrieren des filmischen Bildes. Also von der Konstruktion eines Bildes durch Komposition seiner Flächenbestandteile innerhalb eines vorgegebenen Rechteckes. Ich bin kein Architekt, habe keine Ahnung von

der Gestaltung dreidimensionaler Objekte, sehe mich aber als Spezialist, dreidimensionale Situationen auf eine Bildfläche überführen zu können. Aber wenn Kameraarbeit etwas mit Konstruieren und Bauen zu tun hat, was ist dann das Material, mit dem gebaut wird? *Oberflächen* natürlich, Oberflächen des Wirklichen zu einer bestimmten Zeit (was zu unterscheiden ist vom Wesen einer wirklichen Entität, das alle seine Momente in der Zeit beinhaltet). *Oberflächen* und *Entscheidungen*. *Entscheidungen* über Standorte, Blickpunkte, Blickwinkel und darüber, wann und wie eine Zeit des Lichts, ein ganz bestimmter Moment, aufgenommen wird. Eine sehr kurze Zeitspanne – aber dieser Moment ist *real*, wird aufgezeichnet, wird ein Stück *Materie Zeit,* das einmal war und jetzt reproduziert werden kann, und dessen Zeuge man werden kann in einer Projektion. Und dann werden diese konstruierten Bilder (die durch eine bereits konstruierte, dreidimensionale Realität ermöglicht worden sind) in einer linaren Weise angeordnet, werden aufgehäuft, addiert in unserem Bewusstsein im Akt des Sehens und Erinnerns, und so wird aus einem Film eine *Imaginäre Architektur in der Zeit.* Der *Akt des Sehens*, das Anhäufen von Bildern in den Kapazitäten unseres Gedächtnisses, und der *Akt des Erinnerns* findet in einem Kino statt. Das *Kino* ist eine Institution, in dem bewegte Bilder von absoluter Dunkelheit umgeben und in größtmöglicher Bildschärfe auf eine gleichmäßig weiße Bildfläche projiziert werden, auf die das Publikum in seinen Sitzgelegenheiten hin ausgerichtet ist (die meisten Kinos erfüllen diese Voraussetzungen nicht). Was passiert dann? Jemand hat sich ein Bild ausgedacht, das heißt, er hat etwas gesehen, hat seinen Blick mit Hilfe der Filmkameratechnik eingefroren, hat die Bilder in einen Datenträger eingebrannt und sie dann, mit Hilfe einer umgedrehten Kameraapperatur, genannt *Projektor,* auf die Kinoleinwand projiziert. Im Falle meiner Architekturfilme sind dieses ‚Etwas', das gesehen worden ist, selbst gestaltete und konstruierte Räume. Sie sind von jemandem ausgedacht worden, sie sind keine Natur. Aber sie agieren jetzt für jeden, der daran vorbeigeht, durch sie hindurchgeht oder darin lebt, *wie* Natur. Jetzt nehme ich meine Gedanken (und damit meine ich *Sehen* – und nicht: *Denken* oder *Sprechen*. Ich meine *Kadrieren* und *Komponieren* – und nicht: *Sätze bauen mit Wörtern)* und setze diese Gedanken auf die Gedanken und Vorstellungen, die jemand als

reale Gebäude in die Wirklichkeit hineingestellt hat. Und dann schneide und stelle ich diese Bilder zusammen und projiziere sie. Doppelt kodierte Container für Gedanken würde ich das nennen, was wir dann auf der Leinwand sehen. Und jetzt sitzt der Betrachter im dunklen Raum des Kinos, und diese Bilder (diese Container für doppelt kodierte komplexe Gedankenprozesse) werden sichtbar gemacht für unsere Gehirne. Und jetzt ist das, was gewöhnlich außerhalb unserer selbst ist – außerhalb des Kinos, der Kamera und des Bewusstseins –, plötzlich innen, oder will in uns hinein. Und man muss diesen Prozess verstehen, um ihn geschehen zu lassen. Man muss begreifen, dass all diese Bilder *Entscheidungen* sind, keine Realität. Aber etwas Anderes ist jetzt real: der Raum oder die Verbindung zwischen diesen Bildern und dem Zuschauer in seinem Sitz. Und man kann dann vielleicht darüber meditieren, was Architektur ist, war oder sein könnte. Aber um das geschehen zu lassen, müssen die Bilder von den Wörtern getrennt werden. Denn was diese Bilder uns wesentlich zu erzählen haben, sind nicht *Wörter* und *Sätze*, sondern *Räume* und *Oberflächen* und deren *Beziehungen*, denn das sind die Bestandteile der architektonischen Erfahrung. Um über Räume nachdenken zu können, müssen wir also Räume repräsentieren. Im Film tun wir das, indem wir einen Raum zwischen Bild und *mind* (Gehirn/Bewusstsein) installieren. Wir benutzen kein inneres Bild, um einen Gedanken oder einen Satz zu formulieren oder zu erinnern, weil uns das ja gerade der notwendig zu machenden Erfahrung berauben würde, und wir dadurch das Schicksal erleiden müssten, nur zu wiederholen, was schon gedacht und gesagt worden ist. Wir würden nur Schauspieler sein, aber wir würden den Raum nicht wahrnehmen – und mit *Raum* meine ich ein *Bewusstsein* oder einen *Geist*, der bewegt. Ein unsichtbarer Raum, in dem die Schwerkraft nicht greift."

2 *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 Material die quasi immateriellen Zustände der Retinareaktionen verwendet. Die Koproduzenten dieser Arbeit sind die vorgefundenen Räume der Realität, die Filmschauspieler, die im geometrischen Raum zu spielen vermögen, 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.

3 Columbus, Wisconsin, 24. März 1995. Die *Farmers and Merchants Union Bank,* Luis H. Sullivans letztes Bankgebäude von 1919, steht einen Block vom Ortskern entfernt. Auf der James Street erkundigt sich eine ältere Dame nach unserem Tun. Ihr Vater habe Sullivan noch gekannt. Hier, dem leeren Bauplatz gegenüber, habe dieser tagelang gesessen und in die Leere gestarrt, das Haus mit seinen Blicken an dessen spätere Stelle projiziert. Ein zu einem Raumschiff versteinerter, persönlicher Blick durch die Zeiten, den wir mit unserer Kamera wieder aufnehmen und kreuzen.

4 Frankfurt, 28. April 2001**.** Offiziell gilt die sichtbare Welt zur Zeit schon als *in den Medien existent,* als restlos *abgefilmt,* und jeder, der seinen Körper noch irgendwo hinbemüht, um einen bestimmten Ort zu erfahren, als bedauernswerter Idiot. Die *Neuen Medien* propagieren diese Ideologie der Abrufbarkeit der Welt und implizieren damit einen ganz bestimmten Bildbegriff. Das Bild ist darin wie die erste Natur identisch mit seinem Gegenstand, *die zweite Natur* seiner Gestaltung spielt gegenüber seinem Inhalt keine wesentliche Rolle mehr. Als unmittelbare Konsequenz aus dieser postulierten Abrufbarkeit erleben wir in der täglichen Praxis des Gestaltens etwas, das ich *Do-It-Yourself des Common Sense* nennen möchte. Was der aber mit der komplexen inneren und äußeren Struktur des Sichtbaren und respektive auch mit *Demokratie* zu tun haben soll, ist noch

die Frage. Gestaltung, im modernen Sinne, war sich immer ihrer bedingenden Apparate und relativen Umgebungen bewusst. Gegen eine eingeschränkte Wahrnehmung wurde dabei historisch fortschreitend rebelliert. Die Relationen innerhalb der Begriffspaare *Inhalt und Form, Kunst und Gestaltung, Analyse und Kommunikation* stand in aufgeklärten Diskursen nicht in Frage. Die Künstlichkeit und den Materialcharakter bildnerischer Werke und kommunikativer Akte mitzudenken, ist der modernen Kunst und Gestaltung eingeschrieben. Nun aber ein Bildbegriff, der sich nicht mehr um Gestaltung schert, sondern unmittelbar auf den Inhalt des Dargestellten zugreifen zu können meint, so als hätte es hundert Jahre Kunstentwicklung nicht gegeben. Die neuen Geldmaschinen werden die sichtbare Welt darüberhinaus mit Copyrights belegen. Der *Standpunkt des Betrachters* wird nicht mehr Teil des Bildes sein, und der Betrachter wird seine Abwesenheit in jeder Hinsicht teuer bezahlen müssen. Das Bild wird zum Wort, zum Schlagwort, zum Keyword, zu einer auf einen Punkt eingedampften Entität, der man erst einmal alle nicht-linearen Gleichzeitigkeitsphänomene austreiben musste, um es auf die ziemlich lineare Logik einer Suchmaschine bringen zu können. Das Bild wird in dieser Logik zum Klischee, zum Zitat oder zum Kalauer. In dieser Gestalt kann es sich am erfolgreichsten kontextuell verteidigen. In einer Welt, in der alle Links nach Worten ausgerichtet sind, ist man am besten auch ein Wort.

5 Berlin, 23. Oktober 2001. Die Aufrüstung der Bildkommunikation zur strategisch motivierten Kampfmaschine begleitet die Entwicklung der Öffentlichkeit seit dem ersten Einsatz der technischen Bildmedien. Diese haben neue Bedingungen für das Sehen diktiert und sind mehr und mehr dabei, dessen unbewussten Anteile zu funktionalisieren. Wie verhalten sich dazu die künstlerischen und gestalterischen Ideale der Moderne, die die Parameter der Bildarbeit traditionell *offline* zu bestimmen versuchten? Unterfüttern sie die jetzt *online* stattfindenden gestalterischen Prozesse oder werden sie abgewickelt? Welchen Raum des Denkens können Bilder, neben jeder strategischen Zuweisung, weiterhin oder in Zukunft einnehmen? Welche Rolle spielt dabei – logisch – der digitale Code, der als symbolisch aufzuladende Zahlenrreihe gleichzeitig alles sein kann: *Kunst, Kitsch, Information.* Unter welchen Bedingungen des Denkens und Handelns findet

die Rückübersetzung des Codes in Wirklichkeit statt? Ich setze voraus, dass niemand mehr von einem in der Kunst und in den Bereichen Technik und Wissenschaft anzusiedelnden Avantgarde-Begriff ausgeht. Seine Referenzsysteme – die gestaltende Bourgeoisie der ersten Welt und ihre Kapitalströme, die autoritäre Zuweisung von Bedeutung durch die Kraft des Geldes und der dieser Tatsache gezollte *Wunsch der Modernen Kunst nach Geldgleichheit* – haben ihn sozusagen von selbst erledigt. Dem Drang nach universeller Gültigkeit der Modern Art steht die Tatsache ihrer regional stark eingeschränkten Existenz als Handelsware gegenüber. Das gestalterische Ideal der Moderne, ihre Gemachtheit im Produkt selbst mitzudenken, den Akt der Gestaltung nach außen zu kehren und nicht nur sichtbar, sondern auch zu einem zentralen Moment ihrer Konsumtion zu machen, war als banales Resultat von Entfremdung ein Agens vieler Kunstbewegungen. Der Betrachter als Interpret des Machers denkt dessen gestalterischen Kontext beim Sehen mit, sieht aber zugleich auch nur das, was er selbst mitdenken kann. Er kann den eigenen Sehapparat im Gegenstand seiner Betrachtung wiederfinden und sogar voraussetzen. *Im Bilde sein* hieß darüberhinaus auch immer, sich über eine Gesamtsituation im Klaren zu sein und sich auf keiner Ebene etwas vormachen zu lassen. Der Term spiegelt das Ideal eines *aufgeklärten Konsumenten.* Wolfgang Kemps *Der Betrachter ist im Bild* war für jeden Kunstproduzenten als Behauptung eine Befreiung, bedeutete sie doch auch, dass so etwas wie eine wohlwollende Zeitgenossenschaft gesellschaftlich für das, was wir *Kunst* gelernt haben zu nennen, überhaupt existiert oder wenigstens postuliert werden kann. Für die unbeteiligteren Zeitgenossen war das Credo immerhin noch eine Beschwörungsformel, so etwas wie die Verbürgung einer relativ sicheren Sphäre des Denkens, in die die Errungenschaften der Moderne als statisches Modell hinübergerettet werden konnten. Die neuen Medien des Netzes postulieren nun direkt und indirekt das Gegenteil – in ihren Verfahren und in ihrer Ideologie. Seit einiger Zeit ist wieder ein Kampf um Gestaltung entbrannt, und die Kunst wird sich aus dieser Situation nicht heraushalten können. Die klassisch *gute Gestaltung* der Moderne ist kontrollierte Kommunikation, folglich nicht interaktiv. Durch das Aufkommen der *Neuen Medien* ergeben sich neue Kommunikationsideale. *Interaktion* – auch wenn das, was damit gemeint ist, real erst einmal nur als

symbolische Handlung existiert – rebelliert gegen die Standards der *guten Gestaltung,* weil diese dem Kanon der einseitig gerichteten, kontrollierten Kommunikation entspringen. Daraus ergeben sich Fragen, die heutzutage an avancierten gestalterischen Fakultäten bearbeitet werden müssen. Wie lässt sich Kommunikation *online,* also im Fluss, gestalten? Als Notlösung gestaltet man zunächst *Rahmen* und *Interfaces* um den Inhalt einer Kommunikation oder die Kommunikation selbst herum. Gestaltung kostet aber Zeit, die unter Echtzeitbedingungen nicht mehr zur Verfügung steht. Kommunikationszeit überschreitet Lebenszeit und erstickt an ihren Möglichkeiten. Kann der Informierte überhaupt mit seinen Informationen etwas anfangen und tätig werden, oder kann er sie wieder nur, im Sinne eines Journalisten, der damit die Welt erretten will, weiterleiten? Gegen Geld versteht sich. Der Informationsfluss generiert Geld, unabhängig von den Handlungen der Informierten. Information gerät in einen Geschwindigkeitsrausch, der sie auf dem Highway die Ausfahrt verpassen lässt. Sie reichert sich in diesem Zirkel wie nukleares Material immer weiter an, bis es in den Endverbrauchern zu einem Kommunikations-Meltdown kommt – zu einer vorher nicht bekannten Form von Depression, in der das aufoktroyierte *Do something!* wie eine Aufforderung zur Selbstauslöschung wirkt. Dieses Ergehen in der reinen Möglichkeit zur Information nenne ich *Kitsch.*

6 Wien, 29. Oktober 2001. Man hat zu Beginn der Revolutionierung von Kommunikationsprozessen durch digitale Techniken – der Übertragung und Bearbeitung von Texten, Bildern und Tönen in Codes (und Rückübertragung in lesbare Einheiten) – von einem Paradigmenwechsel gesprochen. Das neue Medium, der Rechner, saugt alle vorher logisch getrennt voneinander existierenden, analogen audiovisuellen Medien auf und gestaltet sie in einer eigenständigen, gesamtkunstwerklichen Anstrengung, schneller und vernetzter als je zuvor. Sprach man zuvor von den Eigengesetzlichkeiten der getrennten Medien – und die verschiedenen Künste haben sie ja auch sprachanalytisch ausagiert – hat seit den siebziger Jahren so etwas wie eine ameisenstaathafte, weltweite Programmiertätigkeit eingesetzt, die das Regelwerk der vormals getrennten Medien im Rechner zusammenführte und ein multimedial vernetztes Kunstwerk ermöglichte. Diese globale Anstrengung

ist in der relativ kurzen Zeit von zirka dreißig Jahren extrem erfolgreich gewesen. Wir sind die Zeugen und Nutznießer einer rasanten Entwicklung des objektorientierten Programmierens und der grafischen Benutzeroberflächen geworden. Mittelpunkt dieser Entwicklung war die Entwicklung von Interfaces, Schnittstellen zwischen dem Leib und der Maschine, die möglichst – so das Ideal – immer organischer funktionieren sollen. Vor diesem Hintergrundgeräusch – nämlich der Verlagerung gesamt-kunstwerklicher Anstrengungen auf ein neueres, universaleres Medium – hat sich für den *Film,* auf den bis dahin der Anspruch lastete, die Welt auf alle Phänomene und Interpretationen hin abzusuchen und darzustellen, eine neue Situation ergeben. Er kann sich wieder auf das zurückziehen, was er wesentlich ist: Abbildungsfunktion und lineare Strecke, also Repräsentant des Raumes und Agent des Dramatischen. Film kann sich von seinem gesamtkunstwerklichen Anspruch befreien, von dem, was er als Jesus Christus aller Medien lange auf sich genommen hatte und jetzt an die Heilsverkünder der Neuen Medien dankend weiterreichen kann: soziopolitisch unterrichtende, oberlehrerhafte, assoziativ essayistische Montagebeweise zu liefern – den *Informationskitsch*, der die Welt mit seiner Verständnisdecke überzieht, soweit die Antennen und Netze reichen. Nach allem, was Medien inzwischen alles vermögen, ist das so etwas wie ein zweiter Paradigmenwechsel. Die Wirklichkeit soll nicht mehr mit Sprache überzogen und interpretiert, sondern *nur* wieder so perfekt wie möglich mittels einer intakten fotografischen Oberfläche im Sinne einer *Vorführung* gezeigt werden – ein Motiv so alt wie die Geschichte des Films, aber lange Zeit in einer Nebenlinie verschüttet. Die Dinge können, von einer linearen Bedeutungszuweisung befreit, wieder für sich selbst sprechen. Die Augen selbst werden innerhalb des Konstrukts eines technischen Mediums wieder zu dem, was sie schon immer waren – zu Außenstellen und Schnittstellen des Gehirns, die ohne Übertragung in symbolisierende Codes direkt lesen können.

7 Köln, 21. Juni 1997. *Was ist ein Bild?* Meine These ist, dass die körperliche Wirkung des Bildes viel mehr das Motiv für dessen Betrachtung ist, als das einer ablesbaren Bedeutung. Hier trifft die Wirkung des technischen Abbildes auf die des Ornaments. Das *Ornament* ist ein Gitter, grid oder Filter, zwischen dem Abstrakten und Konkreten, zwischen Gehirn und Materie, von beiden Polen her mit Energie bestrahlt. Es ist ein kulturelles Kürzel mit allen Implikationen einer sprachlichen Verabredung, ohne dass ein Inhalt direkt spricht. Es beinhaltet die Flüssigkeit einer Relation, ist Teil eines lebendigen Bezuges zur Welt, eine Rasterfläche, die sich in unsere Blickbahnen schiebt, wie auch in die Projektionsbahnen der Dinge auf uns. Das Ornament enthält sich einer *eindeutigen* Stimme. Es thematisiert Gleichzeitigkeit und Echo, verzögertes Sehen und Begreifen. Seine Logik ist mehrdimensional. Es gibt weder einen Fluchtpunkt oder eine festgelegte Perspektive, noch einen favorisierten Betrachterstandpunkt. Es wirkt nicht hierarchisierend und verhält sich zu allen möglichen Blickwinkeln demokratisch. Es lebt auf der Fläche. Es repräsentiert und beansprucht Zeit und Bewegung. Seine Kleinstrukturen erzeugen Augenbewegungen und aktivieren damit Denkvorgänge. Es ist ein ausgelagertes Medium des Denkens. Als lebensnotwendige Gehirnnahrung repräsentiert es die Vielschichtigkeit der Welt, zieht sie in unser beschränktes Gesichtsfeld, sowohl räumlich als auch auf den Grad der Auflösung der bildlichen Darstellung bezogen. Und es reflektiert Wirklichkeit als geistige Erscheinung und speichert Zeit, die abgelöst vom Körper über die Energien des Einzelnen hinausreicht. Es setzt *Wiederholung* als menschliches Maß. Wie Schrift, die oft sein Ursprung ist, verweist das Ornament auf das Leben des menschlichen Geistes. Es repräsentiert das, was die Menschen im Menschsein verbindet: eine herausgeschundene Zeit, in der geschrieben, vererbt, tradiert und weitergereicht werden kann. Und doch verweist es in seiner eigenen Struktur auch immer auf die Individuation des Bewusstseins – in bezug auf Materie, seinen Ort und seine Zeit. Es repräsentiert den menschlichen Geist, aber es macht sich kein Abbild, verherrlicht also nicht den Tod durch eine verendlichende Darstellung. Das Ornament setzt als Tatsache aktuelle Diskurse außer Kraft, weil es in dem Maße, in dem es einen zeitlichen Verlauf symbolisch in seiner Form repräsentiert, selbst zeitlos ist. Die Tatsache, dass dieser Zusammenhang uns als Theoretiker in Frage stellt, finde ich erlösend. Meine ist eine aus der künstlerischen Praxis abgeleitete Theorie, ihr Ausgangspunkt ist die Natur, Wirklich- und Natürlichkeit, auf die sich das technisch erzeugte, figürliche Abbild als Ornament und Abstraktion bezieht. Grundlage der Realisierung eines technischen Abbildes ist die Ornamentalisierung des

Abgebildeten in einem Code. Die Geschichte der technischen Bildcodes reicht vom *analogen* Fotograin bis hin zur Organisierung des digitalen Codes auf atomarer Ebene, also der Transformierbarkeit jeder Realität in alle möglichen Muster und Sprachen. Fotografie und Kinematografie betreiben eine Ornamentalisierung des Raumes auf der Abbildungsfläche. Diese Fläche – auf der sich auch 3D-Illusionen abspielen können – gilt es zu betrachten und zu analysieren. Dabei ist festzuhalten, dass die Kohärenz von Bildoberflächen schon immer aufgebrochen wurde durch die darauf applizierten Gedanken, die sich vom Symbol lösen und eine unmittelbare Bedeutung lesen. Das Denken changiert zwischen allen Bedeutungsebenen und ist ein Akt der Balance. Dieser selbstverständliche, nicht-lineare Aufriss eines Bildes durch Gedankentätigkeit wird in den Neuen Medien wiederum selbst durch eine verschärfte Montagetätigkeit allegorisiert und soll hier jetzt nicht Thema sein. Die Kodierung vollzieht sich zur Zeit im Windschatten eines massenhaften Aufstandes ins Figürliche, der *Bilderflut*. Etwas hat sich umgedreht: Hatte ich früher das Gefühl – und das war auch mein Motiv, Bilder zu produzieren – dass die Worte das Potential der Bilder als Stellvertreter des Wirklichen und seiner Konstellationen beschneiden, sehe ich mich heute fast ausschließlich von veröffentlichten Bildern umzingelt, deren Wortwörtlichkeit mich anspringt und die mich als unerträgliche Verlängerungen und Illustrationen unsäglicher Worte belästigen. Die Dummheit erscheint permanent im eigenen Saft gewendet. Die funktionellen und politischen Abhängigkeitsverhältnisse verschärfen sich durch die Kraft und Präsenz der Bilder, gerichtet vernichtend eingereiht in die Sturmtrupps der *Visuellen Kommunikation* in Werbung, Illustration, Kunst, Informationsdesign, Definition, Bedeutung und Befehl. Problem ist dabei nicht die *Bilderflut* selbst, sondern die Armut der tatsächlich darin gespeicherten Blickpunkte. Die zugelassenen Standpunkte sind sehr normiert. Die angebliche Vielfalt der Bilder lässt sich extrem komprimieren auf allegorische Illustrationen und kalauerhafte Gebilde. Dagegen ist eine Bildarbeit, die sich aus der körperlichen Anwesenheit und Bewegung im Raum speist und neue Blickpunkte erzeugt, immer auch abhängig vom Standpunkt nicht-identischer Betrachter. Ein Bild ist die ausbalancierte Spannung zwischen einer kontinuierlichen, parallel zum Blick des Betrachters aufgespannten Oberfläche und deren aus der Tiefe auf den Betrachter zutretenden Teile. Die Welt reicht stofflich, körperlich durch die Tore der Sinne einfallend ins Gehirn und wird im Sinne von Umformungen durch Augen, Mund, Hände und jeweils davorgeschaltete Maschinen auch wieder in sich selbst zurückversetzt. Der Rahmen, die Begrenzung des Bildfeldes erzeugt dabei eine symbolische Ordnung. Es besteht eine völlige Begriffsverwirrung zwischen dem *Raum,* in dem man als Mensch körperlich anwesend ist und in dem man die Schwerkraft auf sich bezogen empfindet, und dem *Bildraum,* der einem als gestaltete Fläche oder Raumillusion – in welcher Technik auch immer ausgeführt – entgegentritt. Diese Bildräume reichen bis hin zu Kompositionen aus Apparaten, die nach einem Zufallsprinzip oder analog-organisch Erfahrungen ermöglichen – Trennungen zwischen linear und nonlinear sind logische Unterabteilungen dieser Kompositionen. Immer aber entsteht ein *zweites*, ins Bewusstsein gehobenes, wiederholtes Bild. Dieser verflüssigte oder skulptural vorgesetzte *zweite Bildraum* imitiert und gestaltet den ersten Raum und kehrt in seinen künstlerischen Verfahren die Tatsache seiner Konstruiertheit hervor. Der Körper des Betrachters sucht die Fokus-Koordinaten eines ersten Blickes und legt sie in einem Bild fest. Die Kunst des Fotografen oder Filmfotografen ist es, einen zukünftigen Bildraum zu erspüren – an einem bestimmten Punkt in der Realität stehenzubleiben und von diesem Punkt oder dieser Linie aus, das Bild aus einer bestimmten Richtung zu empfangen und in eine bestimmte Richtung zu senden – seinen Körper zur rechten Zeit ins Zentrum bestimmter Ortskoordinaten bewegt zu haben. Das gefundene und festgehaltene Bild ist in diesem Sinne die Autobiografie einer bestimmten Raumerfahrung. Wenige Theoretiker haben bisher auf diesen Zusammenhang hinweisen können, wohl weil sie den Raum selbst so empfunden haben – Max Raphael war gewiss einer von ihnen – und andere eben nicht.

8 West Lafayette, 19. März 1995. Ein heißer, staubiger Sonntag. Das 1914 von Louis H. Sullivan entworfene Gebäude der *Perdue State Bank* steht an der Kreuzung von State und Vine Street. Wir sind Tausende von Meilen gefahren, um dieses Kleinod aus Klinkersteinen und dunkelgrünen Terrakotta-Reliefs mit der 35mm-Kamera zu filmen. Eingezwängt zwischen

drei Straßen steht es trapezförmig in der Sonne. In den ehemaligen Eingang hat man eine Mauer gezogen, in die ein Geldautomat eingelassen ist. Vor der Längsseite des Gebäudes auf dem Gehweg zwei neu angepflanzte Bäume mit fahl glänzender Rinde. Noch ist kein Grün an ihren Zweigen. In unserem Rücken dröhnt Musik aus den Fast-Food-Geschäften, die die örtliche Universität umgeben. Entzückt vom Bild der Bankfassade auf der Mattscheibe beginne ich zu drehen. Ein Student bremst sein Skateboard scharf neben der Kamera und fragt, was wir filmen. Ich zeige auf das Haus. Er blickt in dessen Richtung, scheint aber nichts wahrzunehmen, und schaut uns dann so fragend an, als hätten wir die Fähigkeit, durch das Bankgebäude hindurchzusehen und etwas Dahinterliegendes zu filmen. Ich sage: *Die Bank da.* Und er: *Wieso das denn, die bewegt sich doch gar nicht.*

9 Graz, 27. März 2004. Leute, die professionell mit Worten umgehen – ähnlich äußern sich übrigens auch viele Maler –, bestehen manchmal, und sei es nur aus Trotz, auf geglätteten Verhältnissen zwischen Augen und Realität: Hier das Auge, also ich, dort die Realität, mein Gegenüber. Hier die Kamera, auch *ich*, dort das Objekt meiner Betrachtung. Aber würde im Gegenzug irgendjemand behaupten, er sei ein Füllfederhalter oder ein Pinsel, nur weil er nicht schreiben oder nicht malen kann? Und um was für eine Kamera geht es hier, digital oder analog? Die Beantwortung dieser Frage ließe immerhin einen gewissen Rückschluss auf die Geschwindigkeit des Denkens zu. Nun gut, das sei doch alles nur metaphorisch gemeint, die Kamera ein unparteiisches, unbestechliches Instrument der Dokumentation, ganz leidenschaftslos hingehalten, und für die Theoretiker das Foto am Liebsten noch: geknipst. Komposition? Zum Kotzen! Über die in der Literatur immer wieder weitertradierte unverschämten Gleichsetzungen von Auge und Kamera ist schon andernorts viel geschrieben worden. Dass sich diese Schnulze journalistisch immer wieder aufwärmen lässt, ist auch bewiesen und kein Beweis für nichts. Dass der filmische Fachjargon mit dem Term *subjektive Kamera* in bestimmten wackelnden Bildern einen authentischen Touch (Direktübertragung aus dem Gehirn eines der Handlungsträger) sieht und belegt, ist eher ein Hinweis auf das manipulative Instrumentarium, auf dem gespielt wird. Es ist ganz einfach so: Ich bin keine Kamera, und Christopher Isherwood war auch keine.

10 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 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 Szenerien 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 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 Suchtbild 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 klebengeblieben. Die Far-away-eyes von Kirsten Dunst berühren 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, auf der zu agieren, es sich überhaupt erst lohne, Denken zu inszenieren. Ein merkwürdige Rückkoppelung mit dem, was die westliche Gesellschaft überhaupt noch imaginär zu bieten hatte. Und nun standen diese frisch produzierten Katatoniker da, scharrten mit den Hinterfüßen und bestanden darauf, berühmt zu sein, und jeder noch für ein paar Minuten länger als die anderen, die auch daran glaubten, was ihnen Andy Warhol versprochen hatte, ohne den möglicherweise vorhandenen Witz dieses rechtskonservativen Versprechens zu spüren. Strategische Anwesenheit, entschlossene Abwesenheit – wundersam, die Errettung des Kopfes von innen heraus. 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 die 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 vereinzelten Gehirnen aufschimmert. In dieser Sphäre auf der Produktion eines Bildes zu bestehen, hat etwas zwanghaft Gemeines und zugleich 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 eigenen 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 Gegenwärtigkeit, 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 Farbe 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 Bewusstsein …

** Man muss sich die Fußnoten als Kreisverkehr vorstellen. Der Vortragstext (1), die Fußnote (9) und die beiden Autobahnmonologe (*) und (10) stammen aus dem bisher unveröffentlichten Buch *Das weiße Schamquadrat,* die Gedanken zur Kameraarbeit (2) aus dem Text *Der Begnadete Meier* in *Die Republik Nr. 76-78* von 1986 und die Botschaften aus Columbus (3), Frankfurt (4), Berlin (5), Wien (6), Köln (7) und West Lafayette (8) aus dem Buch *Das schwarze Schamquadrat* von 2002.

Der Autor

Heinz Emigholz, geboren 1948, Filme:

1972/73	*Schenec-Tady I* (16 mm, 27 Minuten, stumm)
1973	*Schenec-Tady II* (16 mm, 18 Minuten, stumm)
1973/74	*Arrowplane* (16 mm, 24 Minuten, stumm)
1974	*Tide* (16 mm, 33 Minuten, stumm)
1972/75	*Schenec-Tady III* (16 mm, 20 Minuten, stumm)
1975/76	*Hotel* (16 mm, 27 Minuten)
1976/77	*Demon* – Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés „Le Démon de l'Analogie" (16 mm, 30 Minuten)
1978/81	*Normalsatz* (Spielfilm, 16 mm, 105 Minuten)
1974/83	*The Basis of Make-Up I* (Photographie und jenseits – Teil 1) (35 mm, 20 Minuten)
1979/85	*Die Basis des Make-Up* (Spielfilm, 16 mm, 84 Minuten)
1974/87	*Die Wiese der Sachen* (Spielfilm, 16 mm, 88 Minuten)
1986/91	*Der Zynische Körper* (Spielfilm, 35 mm, 89 Minuten)
1993/1999	*Sullivans Banken* (Photographie und jenseits – Teil 2) (35 mm, 38 Minuten)
1995/1999	*Maillarts Brücken* (Photographie und jenseits – Teil 3) (35 mm, 24 Minuten)
1983/2000	*The Basis of Make-Up II* (Photographie und jenseits – Teil 4) (35 mm, 48 Minuten)
1988/200	*Miscellanea I* (Photographie und jenseits – Teil 5) (35 mm, 20 Minuten)
1988/2001	*Miscellanea II* (Photographie und jenseits – Teil 6) (35 mm, 19 Minuten)
2002/03	*Goff in der Wüste* (Photographie und jenseits – Teil 7) (35 mm, 110 Minuten)
1996/2004	*The Basis of Make-Up III* (Photographie und jenseits - Teil 9) (35 mm, 26 Minuten)
1997/2004	*Miscellanea III* (Photographie und jenseits – Teil 10) (35 mm, 22 Minuten)
2002/05	*D'Annunzios Höhle* (Photographie und jenseits – Teil 8) (DigiBeta, 52 Minuten)
2005	*Robert Maillart and The Art of Structural Engineering* (DV, zwei Interviewfilme zusammen 89 Minuten)
2005/06	57 Kurzfilme für das Ausstellungsprojekt *Sense of Architecture* (HDCAM, 330 Minuten)
2006/07	*Schindlers Häuser* (Photographie und jenseits – Teil 12) (35 mm, 99 Minuten)
2007	*The Whitman Project* (DV, 52 Minuten)
2006/08	*Loos ornamental* (Photographie und jenseits – Teil 13) (35 mm, 72 Minuten)
2008	*Ornament und Verbrechen von Adolf Loos* (DV, 30 Minuten)
2005/09	*Sense of Architecture* (Photographie und jenseits – Teil 11) (HDCAM, 138 Minuten)
2006/09	*Zwei Projekte von Friedrich Kiesler* (Photographie und jenseits – Teil 14) (HDCAM, 16 Minuten)
2010	*Ein Museumsbau in Essen* (Photographie und jenseits – Teil 15) (HDCAM, 21 Minuten)
1987/2010	*El Greco in Toledo* (Photographie und jenseits – Teil 16) (HDCAM, 29 Minuten)
1986/2010	*Leonardos Tränen* (Photographie und jenseits – Teil 17) (DV, 29 Minuten)
1987/2010	*An Bord der USS Ticonderoga* (Photographie und jenseits - Teil 18) (DV, 12 Minuten)
1986/2011	*Eine Serie von Gedanken* (Miscellanea V, VI, VII und IV) (HDCam, 91 Minuten)

In Produktion: *Perret in France*, *Aufbruch der Moderne* und *Die Kiesler-Projektion*
In Arbeit: *The Basis of Make-Up IV*, *Das schwarze Schamquadrat*, *Das weiße Schamquadrat* und *Tale of Five Cities*
In Planung: *Fluß ohne Ufer*, *Designers & Sons – Aftershave*, *Second Nature*, *Schwarzer Hafen* und *Die letzten Geheimnisse der Republik*

Mehr unter www.pym.de

Disko im Überblick

Disko 1 Bart Lootsma: *Constant, Koolhaas und die niederländische Kultur der 60er*
Disko 2 Bruno Ebersbach: *sido, die Maske und der Block*
Disko 3 Philipp Reinfeld: *Sanierungskonzept Potsdamer Platz*
Disko 4 a42 et al.: *unrealisierte Projekte, selten gesehene Architektur*

Disko 5 Christian Posthofen / a42.org: *Theorie und Praxis*
Disko 6 Jesko Fezer / a42.org: *Planungsmethodik gestern*
Disko 7 Büro für Konstruktivismus: *Kristalle*

Disko 8 Kim Jong Il: *Über die Baukunst, Pyongyangstudies I*
Disko 9 Architekturakademie: *Tafeln der Weltarchitektur, Pyongyangstudies II*
Disko 10 Martin Burckhardt / FUTURE 7: *Pyongyangstudies III*
Disko 11 Kim Jong Il: *Kimilsungia, Pyongyangstudies IV*

Disko 12 Alexander von Humboldt (Laura-Mariell Rottmann):
Entwürfe für die Ostfassade des Berliner Schlosses
Disko 13 Florian Thein: *Zeitgenössische Pyramiden*
Disko 14 Sarah Retsch: *Die Bausünde – Karriere eines Begriffs*
Disko 15 Philipp Strohm: *We are the Web?*

Disko 16 Miller / Schwaag / Warner: *The New Death Strip*
Disko 17 Matthias Spielvogel: *Handbuch Verfahrensfreie Bauvorhaben Berlin*
Disko 18 Tamara Härty: *Psychotropie*
Disko 19 Budde / Burghardt / Nedo: *Townhouses*

Disko 20 Joachim Krausse: *Unsichtbare Architektur*
Disko 21 Charles Holland: *A Secret History Of Architecture*
Disko 22 Heinz Emigholz: *The End**
Disko 23 Christa Kamleithner: *Eine Ästhetik des Gebrauchs*
Disko 24 Jesko Fezer: *Deprofessionalisierungstendenzen*
Disko 25 ifau und Jesko Fezer: *12 Arbeitsthesen*

Alle Ausgaben können als PDF in reduzierter Auflösung unter *http://a42.org/154.0.html* abgerufen werden.

... Und man kann dann vielleicht darüber meditieren, was Architektur ist, war oder sein könnte. Aber um das geschehen zu lassen, müssen die Bilder von den Wörtern getrennt werden. Denn was diese Bilder uns wesentlich zu erzählen haben, sind nicht Wörter und Sätze, sondern Räume und Oberflächen und deren Beziehungen, denn das sind die Bestandteile der architektonischen Erfahrung. Um über Räume nachdenken zu können, müssen wir also Räume repräsentieren ...

ISSN 1862-1562
ISBN 978-3-940092-05-3