



»The pain starts at 10 p.m.« Denken sehen

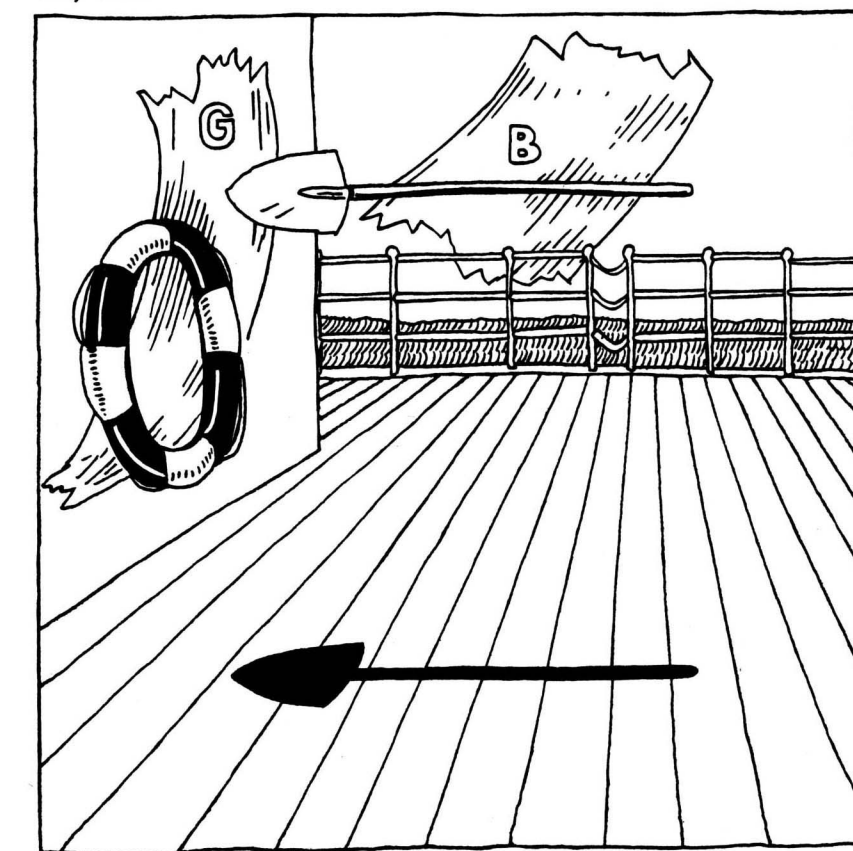
Am Ende steht das Autobiografische in dem beeindruckend genauen Gespräch zwischen der Filmkritikerin und Schriftstellerin Frieda Grafe und Heinz Emigholz.^[1] Setzen wir das Ende an den Anfang, analog zu einem jener aufschlussreichen Umkehrverfahren, die der Künstler vorsieht: von positiv zu negativ, von oben nach unten, kreuzweise, spiegelbildlich etc. 1979 — Heinz Emigholz arbeitet bereits seit fünf Jahren an der Zeichnungsserie *DIE BASIS DES MAKE-UP* — schrieb Paul de Man in *AUTOBIOGRAPHY AS DE-FACEMENT*, bei der Autobiografie ginge es »um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration«.^[2] Vergleichbares prozessiert Heinz Emigholz in seiner mittlerweile mehr als 300 Blätter umfassenden Enzyklopädie. Nicht nur, dass uns de Mans Definition des Autobiografischen einen überraschenden Hinweis auf den Serientitel geben könnte, sind doch Gesichter die Basis des Make-up und macht das Make-up Gesichter, vor allem kehrt sie heraus, dass sich jene Vorstellungs- und Darstellungsprozesse gegenseitig bedingen, die ansonsten säuberlich getrennt gedacht und ohne mit der Wimper zu zucken als Getrennte ideologisiert werden. Gesichtern eignet sowohl das, was mit der Fassade oder der Maske sich nach außen wendet, als auch der Komplex der Vision, nicht esoterisch, sondern sehtechnologisch verstanden. Das reicht bis in den Traum, der eine Zukunft zu diktieren scheint, aber was für eine: »The pain starts at 10 p.m.«,^[3] habe es geheißen. Gleichzeitig hätte sich ein über einem Schiffsdeck schwebender Spaten gezeigt, den auch wir so oder ähnlich wie Heinz Emigholz im Traum auf der dazugehörigen Zeichnung sehen können — wenn wir dem Rettungsring zutrauen, aus den Bodenbrettern Schiffsplanken zu machen. Aber, und damit wären wir mittendrin und also zwischen dem Objekt und seinem Schatten im finstersten Sinn, der Terror, die Folter, der Alptraum beginnt des Nachts immer wieder, und dann ist Rettung von Nöten und der Rettungsring weit mehr als ein Medium imaginärer Transformation. Ist das, was wir sehen, jemals das, was wir sehen? Schauen wir *auf* das Bild, so wie der Spaten auf seinen Schatten, oder sehen wir es durch die Ankündigung, gar die unheimliche Androhung des Schmerzes hindurch? Zwischen dem Darauf und dem Hindurch organisiert Heinz Emigholz seine Geschichten; dazwischen spannt sich der Raum als Oberfläche und als Transparenz.

Zwar ist das Sammeln von Eindrücken in Tage- oder Notizbüchern der Anfang der Zeichnungen, aber die Daten allein bedeuten wenig ohne ihre jeweilige Reaktualisierung: in der Erinnerung für einen selbst oder in der Nachzeichnung für die Öffentlichkeit. Erinnern und Nachzeichnen sind bereits durch eine jener Unterscheidungen von einander getrennt, die sie schließlich an ihrer Grenze, auf der Trennlinie zusammenführen wird: Das Persönliche mit der formelhaften, buchstäblich schwarz-weißen Kombination der Zeichen, Signets, Ikonogramme, Figuren, Gesichter, etc. Doch schon das Aufschreiben und Skizzieren von Situationen und das Ausschneiden und Einkleben von Bildnotaten in die Tagebücher, welche nicht nur als Quelle dienen, sondern ihrerseits auch die Form von Filmen annehmen können, stellt eine Entscheidung dar und damit eine Bewegung in Richtung jenes Raumes, in dem die Zeichen eine spezifische politisch-poetische Bedeutung gewinnen. Damit deutlich werden kann, dass etwas durch etwas anderes hindurch erscheint, nicht zuletzt weil es durchscheint und niemals von sich aus einfach da war, muss der Bildraum neutralisiert werden. Das heißt, das texturlose Schwarz-Weiß des Fotodrucks, in das die mehrfachen Zeichen-, Retuschier- und Kopierprozesse münden, weist keine Haptik des Handschriftlichen auf. Es ist das Gegenteil all des emphatisch als Handzeichnung geschätzten Gestischen. Nur in diesem Format kann jener transparente Denk- und Sehraum entstehen, in dem ein Strich, eine Kontur die Schärfe eines Schnitts erhält und geradezu klinisch in das Fleisch des Wissens wie der Ästhetik schneidet. Dieser strukturelle Raum ist zugleich der Raum des Realen, da er mit seiner Transparenz die Durchschaubarkeit der Dinge und Verhältnisse als Anmaßung des Subjekts inszeniert.

»The pain starts at 10 p.m.« Seeing Thinking

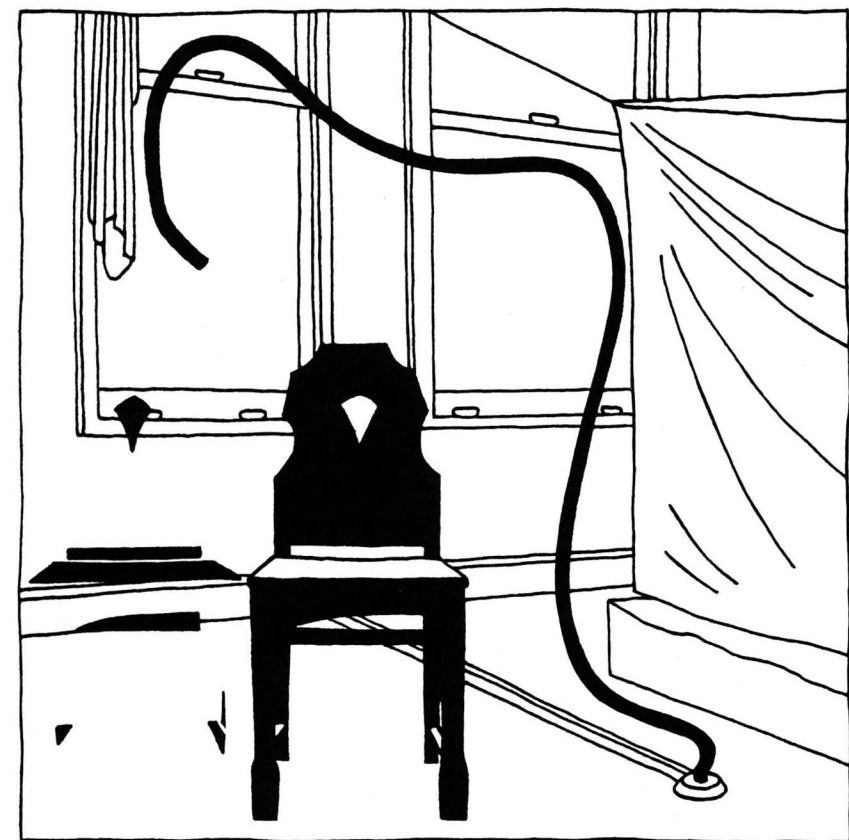
Hanne Loreck

It ends with the autobiographical, that impressively precise conversation between film critic and writer, Frieda Grafe, and Heinz Emigholz.^[1] But let's move the end to the beginning in keeping with the many insightful inversions instigated by the artist himself: from positive to negative, from above to below, crosswise, mirrored and so on. In 1979 — by then Heinz Emigholz had been working on his series of drawings *THE BASIS OF MAKE-UP* for five years — Paul de Man wrote in *AUTOBIOGRAPHY AS DE-FACEMENT* that autobiography is about the »giving and taking away of faces, about facing and de-facing, figure, figuration and disfiguration«.^[2] What Heinz Emigholz processes in his meanwhile 300-page strong encyclopaedia is comparable. Not only does de Man's definition of the autobiographical offer us a surprising hint as to the series' title if we consider that faces are the basis of make-up and that make-up makes up faces. Moreover, it reveals that the processes of imagination and representation — which are otherwise regarded as separate entities and, without so much as the batting of an eyelid, often even ideologised as such — are in fact mutually dependent. Faces face outwards like a façade or mask and simultaneously accommodate the complex of vision — not in esoteric terms but rather pertaining to our sense of sight. This extends to dreams as well, to dreams that seems to dictate some kind of future — and what a future it is: »The pain starts at 10 p.m.«^[3] so it was said. And a spade was said to have appeared at the same time, hovering above the deck of a ship, as we can see in the corresponding drawing and as Heinz Emigholz saw in his dream — if we consider the life buoy up to the task of transforming the floorboards into ship planks. However — and this takes us right into the midst of things, placing us between the object and its shadow in the most sinister of senses — the terror, the torture, the nightmare recur again and again at night, making rescue necessary and the life buoy so much more than a medium of imaginary transformation. Is what we see ever really what we see? Do we look *at* the picture as the spade does its shadow, or do we view it through the portent, or even the uncanny threat, of pain? It is between the »at« and the »through« that Heinz Emigholz organises his faces; the in-between is spanned by space as both surface and transparency alike.



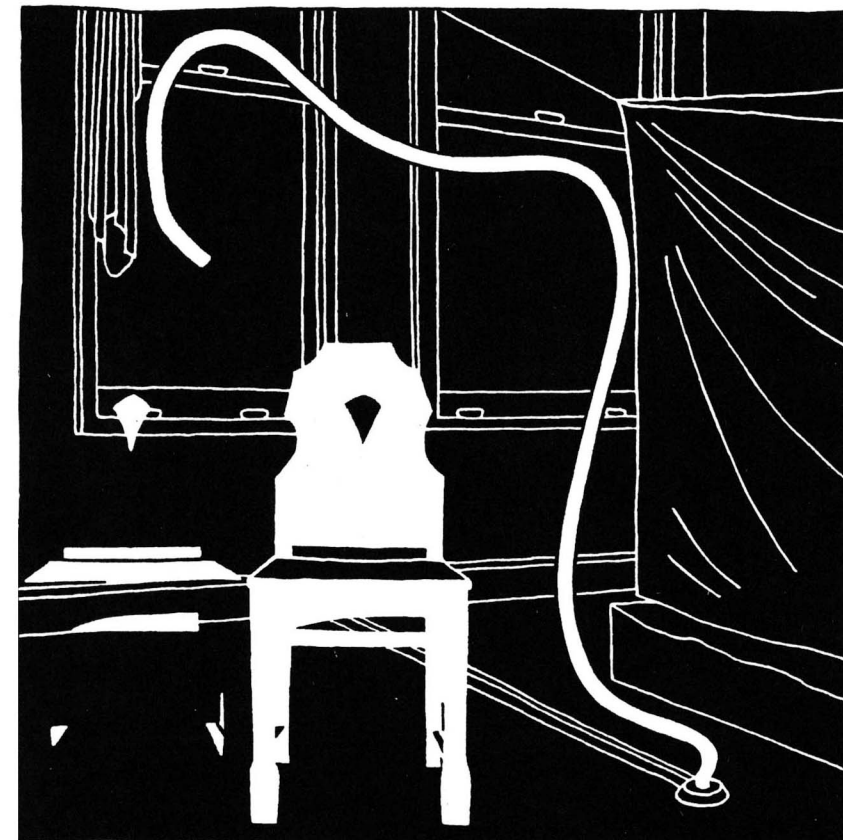
Indem sich die Konturen gleichsam immateriell durchdringen, karikieren sie das Masterprogramm vom Durchblick. Ihn zu haben geben all jene vor, die herrschen, weil sie zu allererst der Ansicht sind, sich und ihr Metier zu beherrschen. In dem paradigmatischen Raum der Organisation von schwarz-weißen Linien und Flächen — hier überschneiden sich Schrift und Figur, Lesen, Zählen und Betrachten — kann der Satz eine grammatikalische Einheit, aber ebenso ein Set von gleichen Dingen, beispielsweise von Leichen sein. In diesem Raum erscheint hinten plötzlich vorn, und klein erweist sich als nicht weniger bedeutend als groß. Heinz Emigholz' Bildraum fordert die BetrachterInnen heraus, sich nicht mit irgendwelchen Psychografismen eines Künstlersubjekts aufzuhalten und vornehmlich zu unterhalten, sondern ihre Lektüre und also die Interpretation des Gesichteten gesellschaftlich zu verantworten. Dazu zählt die Erfahrung der Vorläufigkeit und der Relativität jeder Deutung, die, nimmt man sie ernst, der Dogmenbildung wie ebenso der Instrumentalisierung des Dogmas entgegenwirken müsste. Elemente eines Themas neu zu kombinieren, wie dies Heinz Emigholz mit Vorliebe tut, ergibt auch, wiewohl nicht in erster Linie, eine optische Bereicherung; Varianten desselben Stoffs als Sonderform der Wiederholung zeigen aber in jedem Fall, wie es anders sein könnte und vielleicht auch, wie es anders war. Und sie machen die Abhängigkeit jeder Bedeutung vom Kontext sichtbar; ändert sich dieser, dann mit ihm auch die Bilddaten und ihre Beziehungen zueinander. Keine kritische Methode visueller Erkenntnis kann auf das heroisch begriffene Einzelblatt beschränkt bleiben, auf dem alles auf einmal und für immer zu finden man fälschlicherweise meinen könnte.

Heinz Emigholz setzt auch eine solche Bildkritik in Szene, wenn er die Bildergeschichten immer wieder umordnet, Einschübe organisiert — derzeit besonders durch die Doppelung jener Motive, die bereits von Spiegelverhältnissen handeln. Diese Umkehr sieht dem Positiv-Negativ-Verfahren der Fotografie auf den ersten Blick ähnlich — Schwarz wird Weiß und Weiß Schwarz. Beim zweiten Hinsehen verlaufen die Grenzen und damit die Körper- und Objekttopografien wie die Territorien (eine Zimmerecke, eine Meeresküste, ein Himmel) nicht identisch. Zumindest verdichten solche Umschriften das insofern offene thematische Geflecht von *THE BASIS OF MAKE-UP*, als derzeit kein Ende der Produktion abzusehen ist, von allen möglichen Revisionen in Form verschiedener Hängungen ganz zu schweigen. Die Einfügungen bilden gewissermaßen Knoten innerhalb des Gefüges, das mit Serie ohnehin nur provisorisch bezeichnet ist. Denn eine Serie suggeriert eine Abfolge; der Einschub hingegen verkörpert Dis/Kon-



The collection of impressions in diaries and notebooks may well constitute the drawings' beginnings. But the individual data alone have little significance unless they are reactivated, whether that be through recollection for one's own benefit, or through being redrawn for the public. Recollecting and redrawing are rendered separate from one another by the very distinction that ultimately unites them at their common border, at the dividing line: the unique with the formulaic, literally black-and white combination of signs, signets, iconograms, figures, faces etc. Yet even the noting down and sketching of situations and the cutting out and sticking in of pictorial notations in the diaries — which not only serve as a resource but could, for their part, take on the form of films — constitute a decision and thus a movement towards the space in which drawing acquires a specific, politically poetic significance. To make it clear that something appears through something else, not least because it shines *through* that something and is never merely there in its own right, pictorial space must be neutralised. That is to say that the untextured black-and-white of the photo print, which the multiple drawing, retouching and copying processes all flow into making, exhibits none of the hapticity of handwriting. Indeed, it is the very opposite of all gestural drawing where the part of the hand is prized above all else. Only in this format can the kind of transparent mental and visual space emerge in which a line, a contour, acquires the precision of an incision, clinically cutting into the flesh of knowledge and aesthetics. This structural space is also the space of the real, for its transparency stages the comprehensibility of things and conditions as an arrogation of the subject.

By permeating one another, so to speak, in an immaterial sense, the contours caricature the master programme of perspective. Perspective is something pretended by all in positions of power because they, more than everyone else, are convinced of being in control of themselves and their metier. In the paradigmatic space of the organisation of black-and-white lines and areas — where the written intersects with the figural, where reading intersects with counting and looking — the sentence can be a grammatical unit but also a set of equivalent things, of corpses for example. In this space the back can suddenly seem like the front, and the small often turns out to be no less significant than the large. Heinz Emigholz's pictorial space challenges viewers to avoid getting waylaid by the psychographics of the artistic subject and to avoid getting caught up in polite conversation. Rather, it challenges us to assume social responsibility for our readings and the interpretation of what we have seen. Added to that we have the experience of the provisionality and relativity of all interpretations, an experience which,



tinuität und arbeitet nicht nur den Effekten der Chronologie als typischem Muster jeder Episteme, der Geschichte wie der allermeisten Geschichten im Erzählsinn entgegen, sondern dem Glauben an ewig gültige Ordnungen, die, an eine wie auch immer sich ethisch begründende autoritäre Instanz delegiert, grundsätzlich ihren Durchsetzungsapparat negieren. Diesen Apparat, so scheint es, führt Heinz Emigholz vor. Wie jemand vor den Richter zitiert wird, zitiert er oftmals Befehle, Anweisungen, Blickrichtungen, Lager, Soldaten, Mode, Kürzel, Uniformen, Formationen und Formeln — mithin schematisierte Formen und sogar Klischees, die das Prinzip der Polarisierung selbst vorführen: Schwarz wie Weiß sind ihre erschreckende Verdichtung.

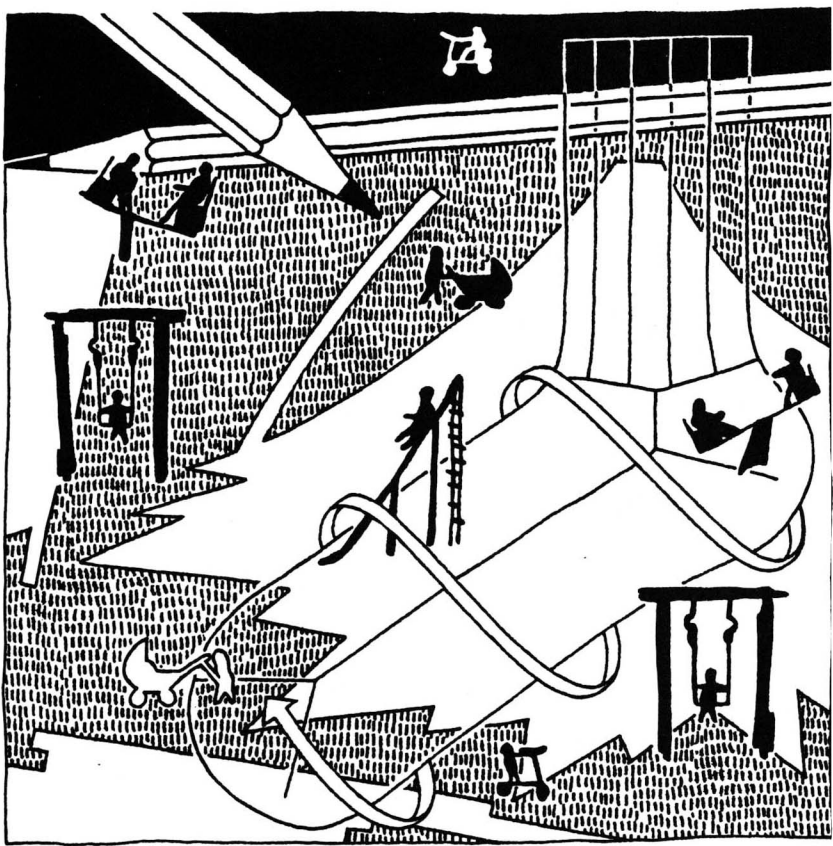
In den 1970er Jahren zirkulierten die Fotodrucke nicht im Kunstkontext — zeichnende Künstler wie Raymond Pettibon oder Richard Prince werden dort erst etwa zehn Jahre später rezipiert. Zuerst wurden sie in literarischen Zeitschriften abgedruckt,^[4] dem Kontext nach als alternative Lektüre und jenseits dessen, was heute als die einzigartige Erfahrung des Visuellen jenseits von Sprache diskutiert wird. Damals stand eher der Rebus oder das Bilderrätsel Pate, dessen Auflösung ohne die Semiotik und ohne die Arbitrarität der Zeichen nicht funktionierte. Wenig später, in den 1980er Jahren, gab es Publikationen in Magazinen wie *RAW. The Graphix Magazine That Lost its Faith in Nihilism*. Damit rückten Heinz Emigholz' Zeichnungen in die Nähe zur Karikatur, der Illustration, des Storyboard und des Comic samt ihrer Mittel der Überzeichnung, der Ironie und der Parodie. Auch wenn *THE BASIS OF MAKE-UP* heute längst im Kunstzusammenhang wahrgenommen wird, bilden die Blätter noch immer ihre wichtigsten Nachbarschaften nicht, wie schon mit gutem Grund ausgeschlossen, zur traditionellen Ästhetik eines Strichs und zur perspektivisch organisierten Komposition. Vielmehr beziehen sie sich auf Informationen, Nachrichten, Werbung, Medien, Technologien und die Politiken ihrer Visualisierung, ihrer Forschung. Diese Felder waren und sind es, die das Persönlichste benennen — für alle, denn »[e]s gibt«, so Heinz Emigholz lakonisch, »Geburt, Adoleszenz, Geschlechterkampf, Krankheit, Vertreibung, Krieg, Film, Nahrung, Haushalt, Liebe, Sex, den Tod und die Archäologie. Jemand wird verrückt, und am Ende stirbt er. Jeder Mensch kann sich damit identifizieren.«^[5] Mit anderen Worten gibt es das Biografische am Kreuzungspunkt mit den zeitgeschichtlichen, politischen Ereignissen, besonders aus dem Deutschland der Nazizeit und des RAF-Terrorismus, ebenso aber auch mit der Kunst-, Kultur-, Fotografie-, Filmgeschichte und der Architektur. Daher auch die prinzipielle Erkennbarkeit der Zeichen, seien es Buchstaben,



if taken seriously, should serve to counter both the creation and instrumentalisation of dogma. To combine elements of a particular theme in new ways, as Heinz Emigholz delights in doing, also results — although never primarily — in an overall optical enrichment; in any case, variations of the same material as a special form of repetition show what could be different and perhaps what might have been different. And they render visible the contingency of every meaning upon its context; if the latter changes, then so do the pictorial data and the relationships between those data. No critical methods of visual cognition can be confined to the heroic vision of the single page upon which one might mistakenly presume to have found everything — all of a sudden and for all time.

Heinz Emigholz stages a pictorial critique of this kind by continually re-ordering his graphic stories and making insertions — of late especially through the doubling of motives already dealing with mirroring. At first glance this inversion of the positive-negative procedure seems to resemble photography — black becomes white and white black. On closer inspection, however, neither the boundaries between them, and thus the topographies of body and object, nor the territories (the corner of a room, a coastline, a sky) are identical. At the very least, such transcriptions serve to condense the thematic network of *THE BASIS OF MAKE-UP*. It is a network characterised by its open-endedness, for there is no end to production in sight, not to mention all the potential revisions yet to be made through variant hangings. The insertions might in a certain sense be thought of as knots or nodes within the network, a structure for which the designation of »series« is at best provisional. Indeed, a series suggests a sequence, whereas an insertion embodies (dis)continuity and not only counteracts the effects of the chronology as the typical pattern of every episteme and history — like most stories in a narrative sense — but also the belief in perpetually valid systems of order which, delegated to an authoritarian entity of whatever ethical persuasion, fundamentally negate their own implementational apparatus. It is this apparatus, or so it would appear, that Heinz Emigholz presents in his work. In the same way that someone might be cited to appear before a judge, he often cites commands, directions, perspectives, camps, soldiers, fashion, abbreviations, uniforms, formations and formulae — in other words diagrammatic forms and even clichés that demonstrate the principle of polarisation per se: black and white are their terrifying condensation.

During the 1970s Emigholz's photo prints did not circulate among the art world — in fact, it was only some ten years later that artists such as Ray-



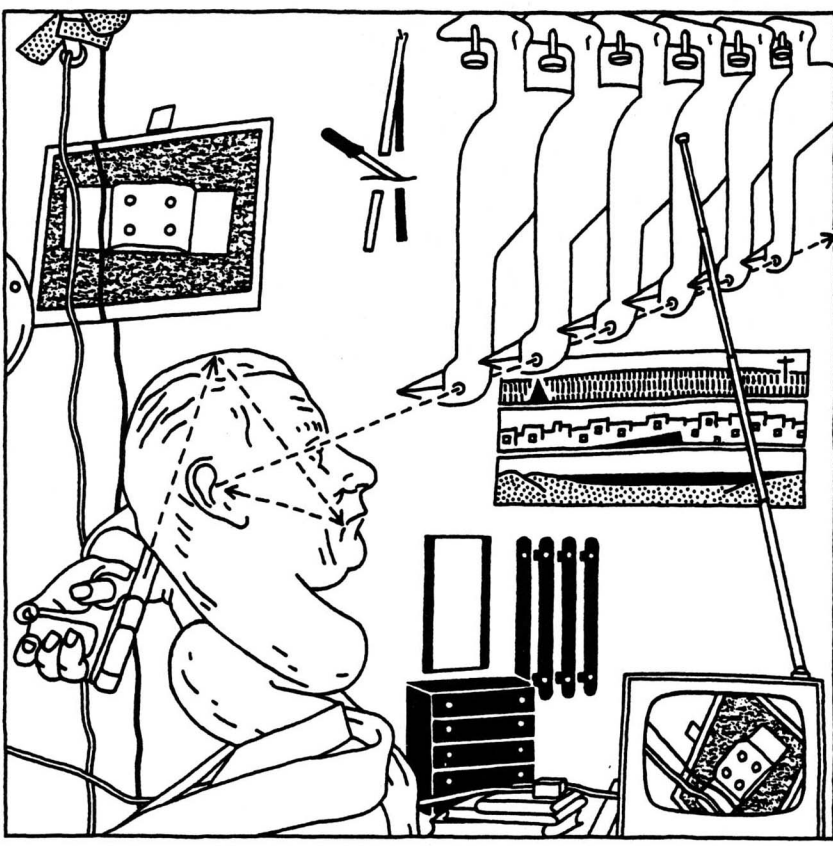
Ziffern, Diagramme, Wörter, Satzfragmente, Bauten, Figuren, Landschaften. Freilich wirft der Künstler keine frommen Blicke auf seine Themen und auch keine durch anthropologisches Konstanzenken verkleisterten, sondern operationale, das heißt vornehmlich polemische, welche Peinlichkeit und Brutalität ebenso wenig verheimlichen wie ihre kollektiv und individuell traumatische Dimension: »Wer ist eigentlich *Ich*? Durch welchen Grad von Nähe fühlen Sie sich portraitiert, durch einen Rasterpunkt im Abdruck eines Satellitenphotos, dessen Größe die Stadt Toledo repräsentiert, oder durch ein Photograin so groß wie die Pore Ihrer Haut? Oder schwebt Ihnen für den Ort Ihres Ichs eine Relation dazwischen vor, ausgestattet mit all der Schüchternheit, die der Bezeichnung des Besonderen auf seinen gestrigen Raumkoordinaten zusteht?«^[6] Der real-fiktionale Bildtext,



mond Pettibon or Richard Prince working predominantly in the medium of drawing began to be received in this context at all. The prints were first published in literary journals,^[4] where they presented as a form of alternative literature, transcending what is currently being discussed as a unique visual experience beyond language. Back then, the rebus, or the picture puzzle, was a much stronger influence, which could not be solved without semiotics and the arbitrariness of signs. Not long afterwards in the 1980s, there followed a number of different publications in magazines such as *RAW: The Graphix Magazine That Lost its Faith in Nihilism*, moving Heinz Emigholz's drawings closer to caricature, illustration, the storyboard and comics with their devices of exaggeration, irony and parody. Even if *THE BASIS OF MAKE-UP* has long since been considered in the art context, the drawings continue to keep their distance from their most significant neighbours, these being the traditional aesthetics of a line and perspective-based compositions — and for good reason, as we have seen. Instead, they refer to information and news, to advertising, media, technologies and the politics of their visualisation, their research. These areas were, and are, the ones to name the most personal — for all of us. As Heinz Emigholz laconically remarks, »[t]here is birth, adolescence, the battle of the sexes, disease, exile, war, film, food, the household, love, sex, death and archaeology. Someone goes crazy and in the end he dies. Everyone can identify with that.«^[5] In other words, one might say that the realm of the biographical is criss-crossed by political events in recent history, especially the Nazi era and RAF terrorism in Germany, as well as by art and cultural history, photographic and film history and by architecture, too — hence the fundamental recognisability of signs, whether they be letters, digits, diagrams, words, fragments of sentences, buildings, figures, landscapes. The artist's gaze towards the themes that concern him is clearly devoid of all piety. Neither is it obscured by a way of thinking based upon anthropological constants. Rather, it is operational — or predominantly polemic in other words — and tends to make as little secret of embarrassments and brutality as it does of their collective and individually traumatic dimensions: »Who am *I* really? How accurately do you consider yourself portrayed by a matrix dot on the print of a satellite photo equivalent to the city of Toledo in size? Or by a photo grain the size of a pore of your skin? Or do you envisage a relationship somewhere in-between as a place for your Self, for your subjectivity, a place equipped with all the shyness appertaining to the designation of the specific in terms of the spatial coordinates it had yesterday?«^[6]

The real-fictional picture text, overflowing as it is with allusions and references, has exchanged chronology for the topological overlaying of events — both in the realm of the unconscious and in the media and the arts. The photographic grain that was needed, drawn and as such extrapolated — if not altogether in a metaphoric sense — at the same time constitutes the point at which the pictorial and semiotic transparencies rearrange themselves due to the shift in perspectives — an unsettling process of combinatorics and no longer one of comprehension.

- [1] Frieda Grafe, *SCHNITTSTELLEN: Blicke, Bilder, Körper, Video, Sprache, Zeichnung, Foto, Film* [Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, vol. 10], (Berlin: Brinkmann & Bose, 2006), pp. 108–131.
- [2] See Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: *DIE IDEOLOGIE DES ÄSTHETISCHEN*, ed. Christoph Menke, trans. Jürgen Blasius, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), pp. 131–146, here p. 140 [Paul de Man, »Autobiography as De-facement«, in: *THE RHETORIC OF ROMANTICISM*, (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 67–82, first published in: *MODERN LANGUAGE NOTES*, vol. 94, no. 5 (1979), pp. 919–930.
- [3] See interview with Heinz Emigholz: »Wir haben es alle mit der Realität zu tun: Heinz Emigholz im Gespräch mit Marie Luise Syring und Christiane Vielhaber«, in: *BiNATIONALE: DEUTSCHE KUNST DER SPÄTEN 80ER JAHRE*, exh. cat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1988, pp. 100–103, here p. 100.
- [4] See for example *BOA VISTA: ZEITSCHRIFT FÜR LITERATUR* and *THE PARIS REVIEW*.
- [5] »Wir haben es alle mit der Realität zu tun: Heinz Emigholz im Gespräch mit Marie Luise Syring und Christiane Vielhaber«, op. cit., p. 103 [trans. Michael Scuffil]
- [6] Heinz Emigholz, *KRIEG DER AUGEN, KREUZ DER SINNE*, (Kassel: Martin Schmitz Verlag, 1991), p. 23. The cited passage first appeared as a dialogue in Emigholz's film, *DER ZYNISCHE KÖRPER*, 89 min., (1991), http://www.pym.de/zyn_dt.html, accessed 29 September 2007.



von Anspielungen und Referenzen geradezu überquellend, hat die Chronologie gegen die topologische Überlagerung von Ereignissen eingetauscht, im Unbewussten wie in den Medien und den Künsten. Das fotografische Korn, oder »Photograin«, welches, wenn nicht gleich im übertragenen Sinn gebraucht, gezeichnet und also als solches extrapoliert wurde, ist gleichwohl der Punkt, an dem sich die Bild- und Zeichenfolien jeweils umschichten, weil die Perspektiven wechseln — ein beunruhigender Prozess der Kombinatorik und nicht länger des Durchblicks.

Erste Seite: Stuhl und aus dem Boden gezogenes Telexkabel in 100 Hudson Street, Ende 1974. // First page: Chair and telex cable pulled out of the floor at 100 Hudson Street, late 1974.

- [1] Frieda Grafe: *SCHNITTSTELLEN. Blicke, Bilder, Körper, Video, Sprache, Zeichnung, Foto, Film* [Ausgewählte Schriften in Einzelbänden, Bd. 10], Berlin 2006, S. 108–131.
- [2] Paul de Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders.: *DIE IDEOLOGIE DES ÄSTHETISCHEN*, hg. von Christoph Menke, aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, Frankfurt am Main 1993, S. 131–146, hier S. 140 [Paul de Man: »Autobiography as De-facement«, in: ders.: *THE RHETORIC OF ROMANTICISM*, New York 1984, S. 67–82; zuerst in: *MODERN LANGUAGE NOTES* 94 (5), 1979, S. 919–930].
- [3] So Heinz Emigholz im Gespräch mit Marie Luise Syring und Christiane Vielhaber, in: *BiNATIONALE. DEUTSCHE KUNST DER SPÄTEN 80ER JAHRE* (Ausst.-Kat.), Köln 1988, S. 100–103, hier S. 100.
- [4] Zum Beispiel in *Boa Vista. Zeitschrift für Literatur* und *The Paris Review*.
- [5] »Wir haben es alle mit der Realität zu tun. Heinz Emigholz im Gespräch«, in: *BiNATIONALE*, S. 103.
- [6] Heinz Emigholz: *KRIEG DER AUGEN, KREUZ DER SINNE*, Kassel 1991, S. 23. Zitat zunächst als Dialog in Emigholz' Film *DER ZYNISCHE KÖRPER*, 89 Minuten, 1991; vgl. www.pym.de/zyn_dt.html, letzter Zugriff 29. September 2007.

