

About selected short films of Telemach Wiesinger:

MEER (2004), **LANDED (RE-EDITION)** (2007), **3 x 1** (2007), **PASSAGE** (2008)

Program at CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2011

As photographer and film maker, Telemach Wiesinger takes up the documentary trend of the historic avant-garde and awakens the spirits of Deslaw, Moholy-Nagy, or Schuitema. His film works in black and white are visual poems as well as travel logs and anthropological portraits of the economic activity and architecture of the ports of the European North.

Dedicated entirely to the idea of travel and the maritime element, the images collected on 16 mm film during his travels are grouped into short, formally structured sequences, thus creating a coherent kaleidoscope of memories and emotions.

The "Flâneur de Cinema"

At first sight, the films of the German photographer and film maker, Telemach Wiesinger (born 1968), seem to be directly dedicated to a tradition – that of the symphonic urban film of the 1920s-30s. Filmed on 16 millimeters in magnificent black and white, not hiding their materiality, his films are filled with maritime or industrial architecture and landscapes mostly from the European North. The mechanical bridges, freightliners, railroad crossings, high risers, hovercrafts, dams, tourist, or port infrastructures are portrayed "objectively" and in a stylistic way at the same time, following a film aesthetic similar to that of the documentary cinema of the historic avant-garde.

However, it would be wrong to limit the description of Wiesinger's film work to the thematic and formal kinship. It actually draws from a greater variety of sources and is uniquely penetrated by its own era. His films do not share the often manly or erotic fascination of the artists of Bauhaus, De Stijl, or the constructive futurists toward the power of the machines, as expressed in films like "De Brug" (The Bridge) from Joris Ivens (1928) or "La marche des machines" (The Pace of the Machines) from Eugène Deslaw (1929). Neither do Wiesinger's motion pictures share the "humanistic" intentions of a certain modernistic type of documentary film, which tries to reconcile the modern world with the forms of existence of the "bon peuple" (the people), as seen for example in the films "Impressionen vom alten Marseiller Hafen" ("Impressions from the Old Port of Marseille", in French "Vieux Port") from László Moholy-Nagy (1929) or "De maasbruggen" from Paul Schuitema (1937).

Much time has passed since this era and things have changed over the years. In addition, the questions of architecture, the machine, or the work can no longer be filmed with the naiveté or the enthusiasm of modernism, but rather with the distance brought by a century passed which was rich in errors, losses, and catastrophes. Nevertheless, Wiesinger's films do not take on the attitude of many present day activist reports and not the cynical

Über ausgewählte Kurzfilme von Telemach Wiesinger:

MEER (2004), **LANDED (RE-EDITION)** (2007), **3 x 1** (2007), **PASSAGE** (2008)

Programm im CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2011

Als Fotograf und Filmemacher nimmt Telemach Wiesinger das dokumentarische Streben der historischen Avantgarde auf und ruft die Geister von Deslaw, Moholy-Nagy oder Schuitema wach. Seine Filmarbeiten in Schwarz-Weiß sind gleichzeitig visuelle Gedichte, Reiseberichte und anthropologische Porträts der wirtschaftlichen Aktivität und der Hafenarchitektur des europäischen Nordens.

Ganz der Idee des Reisens und dem Meereselement gewidmet, sind die während seiner Reiseetappen auf 16-mm-Film gesammelten Bilder in kurze, formal strukturierte Sequenzen gruppiert, die so ein kohärentes Kaleidoskop der Erinnerungen und Empfindungen schaffen.

Der „Flâneur des Kinos“

Auf den ersten Blick erscheinen die Filme des deutschen Fotografen und Filmemachers Telemach Wiesinger (geboren 1968) direkt einer Tradition verschrieben – der des sinfonischen urbanen Films der 1920-30er Jahre. Auf 16 Millimeter in einem prachtvollen Schwarz-Weiß gedreht, das nicht seine Materialität verbirgt, sind seine Filme voll von maritimer oder industrieller Architektur und Landschaften, überwiegend aus Nord-europa. In Bewegungen und Bildeinstellungen, die einer strengen formalen Logik folgen, sind die mechanischen Brücken, Frachter, Bahnübergänge, Hochhäuser, Luftkissenboote, Deiche, Tourismus- oder Hafeninfrastruktur hier zugleich „objektiv“ und in stilisierter Weise geschildert, gemäß einer lichtbildnerischen Ästhetik nahe der des Dokumentar-kinos der historischen Avantgarde.

Allerdings wäre es falsch, sich bei der Beschreibung von Wiesingers Filmarbeit auf die thematische und formale Verwandtschaft zu beschränken. Tatsächlich nährt sie sich aus vielfältigeren Quellen und ist auf ihre Weise stark von ihrer Epoche durchdrungen. Seine Filme teilen nicht die oft männliche oder erotisierte Faszination der Künstler von Bauhaus, De Stijl oder der konstruktiven Futuristen gegenüber der Macht der Maschinen, ausgedrückt in Filmen wie "De Brug" (Die Brücke) von Joris Ivens (1928) oder "La marche des machines" (Der Schritt der Maschinen) von Eugène Deslaw (1929). Wiesingers Kino folgt auch nicht den „humanistischen“ Absichten eines gewissen modernistischen Dokumentar-films, welcher sich um die Versöhnung der modernen Welt mit den Existenzformen des „bon peuple“ (des Volkes) bemühte, wie man es beispielsweise in den Filmen "Impressionen vom alten Marseiller Hafen" („Vieux Port“) von László Moholy-Nagy (1929) oder "De maasbruggen" von Paul Schuitema (1937) sieht.

Seit dieser Epoche ist viel Zeit vergangen und die Dinge haben sich mit den Jahren verändert. Zudem können die Fragestellungen der Architektur, der Maschine oder der Arbeit

and sedative position of the entertainment industry. On the contrary, they generate an open dialog with the philosophical and aesthetical tradition of modernism and demonstrate at the same time its constant potential for renewal. By adopting the benjaminic position of the "flâneur," these films portray nothing less than a poetic thought and contemporary questioning of the parameters of human activity, transit traffic, and travel in an era of shrinking distances and outdated western industrial buildings.

Wiesinger's **MEER** (2004), co-produced with Wolfgang Lehmann, is sustained by the compelling and syncopated music of composer Misato Mochizuki. The film has a powerful, incredibly rhythmic montage encompassing the various phases, textures and movements of the ocean. Here, the water, a frequently used image of the avant-garde, along with the city and electricity, is not the object of an impressionistic or typological study as is the case in many modernistic films (see, for example, the short movie „H20“ by Ralph Steiner, 1929). What interests Wiesinger is primarily the hypnotizing effect on awareness and consciousness. The result is a kind of waking dream journey bordering abstraction which simultaneously captures the ocean as an eternal element of the physical world and as an internal image filled with thoughts. Isn't it the flâneur's first principle to be, "always immersed in himself?"

Wherever he is, wherever he goes, the world's spectacle is always inseparably connected to his thinking, which leads to the generation of not just one and the same view. To the film maker, the sea, this comprehensive and boundless universe so loved by Melville and Conrad - Freud spoke of the „oceanic feeling“ of humans – appears to be the first and perhaps the only horizon yet to be truly explored.

Wiesinger's second study **LANDED (RE-EDITION)** (2007) employs other, less lyrical and conceptual means. The film is comprised of 12 parts collected by the author during his travels around the planet rendered in short three-minute settings. These short scenes are assembled in almost random order with an unsynchronized sound setting that extends beyond the clips and at times comments the picture in a humorous way. This associative procedure, this game with links and cuts, which reminds of certain experiments by John Smith or Gustav Deutsch, gives the sequences an open meaning and eventually creates an image of emptiness into which the spectator may freely insert his or her own personal thoughts and memories. Beyond the anecdotic character of the first segments which portray the contemporary reality of traveling and focus on the irony of its stereotype and loss of meaning, the film gradually moves to a more introspective, even nostalgic mood. Due to the selection of sceneries and more and more peripheral figures, it reminds us that the flâneur sees what nobody sees, that which was abandoned, no longer interesting, because in a way he finds himself outside the times. Due to its fragmented structure, too, the film reminds us that the flâneur has no destination, and thus re-connects the idea of traveling with the ancient nomad tradition.

Thus, with Wiesinger, the journey is perceived as playing games with its own fragmen-

filmisch nicht mehr mit der Naivität oder dem Enthusiasmus des Modernismus behandelt werden, sondern eher mit der Distanz, die ein vergangenes Jahrhundert gebracht hat, das reich an Irrungen, Verlusten und Katastrophen war. Dennoch nehmen Wiesingers Filme nicht die pessimistische oder moralisierende Haltung vieler aktivistischer Reportagen der Gegenwart und nicht die zynische und sedierende Position der Unterhaltungsindustrie ein. Sie stellen im Gegenteil einen offenen Dialog her mit der philosophischen und ästhetischen Tradition des Modernismus und zeigen zugleich dessen stets mögliche Aktualisierung. Indem diese Filme die benjaminische Position des „Flâneurs“ annehmen, stellen sie nichts Geringeres dar als einen poetischen Gedanken und eine zeitgenössische Befragung der Begriffe menschlicher Aktivität, des Transitverkehrs und der Reise in einer Ära schrumpfender Distanzen und veralteter abendländischer Industriebauwerke.

Wiesingers **MEER** (2004), co-realisiert mit Wolfgang Lehmann, ist getragen von der fesselnden und synkopierten Musik der Komponistin Misato Mochizuki. Der Film hat eine kraftvolle, sehr rhythmische Montage rund um die verschiedenen Phasen, Texturen und Bewegungen des Meeres. Das Wasser, häufiges Motiv der Avantgarde ebenso wie die Stadt und die Elektrizität, ist hier nicht Gegenstand einer impressionistischen oder typologischen Studie wie es in vielen modernistischen Filmen der Fall ist (siehe z.B. den Kurzfilm "H20" von Ralph Steiner, 1929). Was Wiesinger interessiert, ist vor allem die strukturelle Steigerung des Filmes und die hypnotisierende Wirkung auf Wahrnehmung und Bewusstsein. Das Ergebnis ist eine Art wachtraumähnliche, an die Abstraktion grenzende Reise, die das Meer gleichermaßen als unendliches Element der physischen Welt und als innerliches und gedankenvolles Bild festhält. Ist nicht der erste Grundsatz des Flâneurs, immer „in sich selbst vertieft“ zu sein?

Wo er auch ist, wohin er auch geht, das Weltspektakel ist stets untrennbar mit seinem Nachdenken verbunden, das schließlich nicht nur eine einzige und gleiche Anschauung erzeugt. Das Meer, dieses umfassende und grenzenlose Universum, das Melville oder Conrad so liebten – Freud sprach vom „ozeanischen Gefühl“ des Menschen – scheint so für den Filmemacher der erste und vielleicht der einzige wahrhaft noch zu erkundende Horizont zu sein.

Wiesingers zweite Studie **LANDED (RE-EDITION)** (2007) nutzt andere Wege, die weniger lyrisch und konzeptueller sind. Der Film setzt sich aus 12 Teilen zusammen, die der Autor während seiner Reisen rund um den Planeten in knapp 3-minütigen festen Einstellungen gesammelt hat. Diese Kurzszenen sind auf fast willkürliche Art und Weise zusammengefügt auf einem unsynchronisierten Ton, der über die Filmabschnitte hinausläuft und mitunter das Bild auf eine humorvolle Weise kommentiert. Dieses assoziative Vorgehen, dieses Spiel mit Verbindung und Trennung, das an gewisse Experimente von John Smith oder Gustav Deutsch erinnert, gibt den Sequenzen eine offene Bedeutung und schafft schließlich eine imaginative Leere, in welcher der Zuschauer frei ist, seine persönlichen Gedanken und Erinnerungen einfließen zu lassen. Über den anekdotischen Charakter

tation (in part due to increased speeds) and at the same time as an attempt to heal it, to glue the scattered fragments of film and mind back together. The artist's two latest works thus deepen this equally subjective dimension based on the Travelogue or the travel documentation in form of filmic notes, and a more historical or anthropological work dealing with the decay of the last masterpieces of industrial architecture and maritime technology. Here, **3 x 1** (2007) shows three different views of the same trail bridge in a kind of motion that reminds of the film "Railroad Turnbridge" by Richard Serra (1974). Both artists are moved by the same objective, to document the existence of an era when the disappearing architecture was not only use-oriented, when its functionality was still accompanied by creativity and beauty. However, where Serra takes the film itself as the subject, similar to the reflexive processes of the conceptual film makers Michael Snow or Ernie Gehr, Wiesinger prefers to play with the various layers of time that characterize the transition (in the film title **PASSAGE**) and the stream of human activity during construction, in an attempt to harmonically fuse – in the picture – humanity and its creation.

The film **PASSAGE** (2008) deepens this relationship even more by also broadening the geographical spectrum (it includes various coastal regions of Italy, France, England, Germany, Belgium, the Netherlands, and the United States) and typologically, by expanding the interest of the cinema enthusiast to the mobile bridges, the last hovercrafts, and the giants of ships. As the flâneur foresees the end of all things more so than anyone else, these dinosaurs of modern technology are regarded as ruins, but in their beauty and the nearly anachronistic majesty of their functionality in service of mankind, in their speed which likens them to animals by which they are often inspired originally, or in their precise and mechanical sluggishness, also and above all are regarded as a symbol of a world that – though measured and calculated – has not lost its soul. The ever-tender camera snuggles with the unceasing movements, the gliding, pulling, ups and downs, and shifts of the mechanisms and drives. And it allows these wonderful machines to coexist with some privileged and confused human presences. Finally, the sound settings from Tobias Schwab create a lyrical dimension of a kaleidoscopic odyssey of the ever returning passage.

LOÏC DIAZ RONDA

(English translation: Christine Johnson)

der ersten Fragmente hinaus, die die zeitgenössische Realität des Reisens, seine Vermassung und seinen Sinnverlust unter die Lupe der Ironie nehmen, bewegt sich der Film nach und nach einer mehr introspektiven, ja sogar nostalgischen Grundstimmung zu. Durch die Wahl der Szenerien und die mehr und mehr peripheren Figuren, erinnert diese daran, dass der Flâneur sieht, was keiner sieht, das was verlassen wurde, was nicht mehr interessiert, weil er sich in gewisser Weise außerhalb der Zeit befindet. Durch seine bruchstückhafte Struktur erinnert der Film auch daran, dass der Flâneur kein Ziel hat, und verbindet so die Idee der Reise wieder mit der uralten Nomadentradition.

So wird bei Wiesinger die Reise wahrgenommen als Spiel mit der eigenen Fragmentierung (teils hervorgerufen durch die Steigerung der Geschwindigkeiten) und zugleich als der Versuch, diese zu heilen, die verstreuten Film- und Bewusstseinschnipsel wieder zu kitten. Die zwei jüngsten Arbeiten des Künstlers vertiefen so diese zugleich subjektive Dimension, beruhend auf dem Travelogue oder der Reisedokumentation in Gestalt filmischer Notizen, und eine mehr historische oder anthropologische Arbeit über den Zerfall der letzten Meisterwerke der Industriearchitektur und der maritimen Technologie. So zeigt **3 x 1** (2007) drei verschiedene Ansichten derselben Fährbrücke in einer Bewegung, die an den Film „Railroad Turnbridge“ von Richard Serra (1974) erinnert.

Beide Künstler bewegt der gleiche Wille, von der Existenz einer nicht ausschließlich nutzorientierten Phase der verschwindenden Architektur zu berichten, deren Funktionalität noch von Erfindergeist und Schönheit begleitet war. Allerdings, wo Serra ähnlich dem reflexiven Vorgehen der konzeptionellen Filmemacher Michael Snow oder Ernie Gehr den Film selbst schließlich als Subjekt nimmt, zieht Wiesinger es vor, mit den verschiedenen Zeitschichten zu spielen, die den Übergang (im Filmtitel **PASSAGE**) und den Strom menschlicher Aktivität in Verbindung mit der Konstruktion prägen, und sucht so - im Bild - eine harmonische Verschmelzung von Mensch und menschlicher Schöpfung.

