



© Filmgalerie 451 & Heinz Emigholz

The Airstrip – Aufbruch der Moderne, Teil III

The Airstrip – Decampment of Modernism, Part III

Heinz Emigholz

In the 21st part of his *Photography and beyond* series, Heinz Emigholz projects as usual a series of structures into our brains and from there on to the screen: Airports, motorways and bus stops; department stores, market halls and warehouses; churches, cathedrals, sculptures and monuments. And a prison, a stadium, an embassy, a semi-detached house. These far-flung architectural works generate a frame story: The ephemeral, capitalistic, religiously melancholy and moralising world gets caught up in its own sense of purpose with far reaching consequences. Even after the atom bomb is dropped, as narrated by a vaguely familiar voice, the viewer waits for the documentary framing of an architectural design. Yet this frame does not exist, perhaps it never even did. What we have before us is a flat screen, with the illustrations from advertising circulars floating across the image as proof. Front and back merge to form the actual spatial and temporal construction, whose architect is none other than the viewers themselves. As the final part of the series, *The Airstrip* offers no big finale of architectural film history, but rather a brilliant desert landscape full of unexpected new beginnings.

Stefanie Schulte Strathaus

Im 21. Teil seiner Serie *Photographie und jenseits* projiziert Emigholz wie gewohnt eine Reihe von Bauwerken in unser Gehirn und von dort auf die Leinwand: Flughäfen, Autobahnen und Bushaltestellen, Kaufhäuser, Markthallen und Lagerhäuser sowie Kirchen, Kathedralen, Skulpturen und Monumente. Dazu ein Gefängnis, ein Stadion, eine Botschaft, ein Doppelhaus. Die weit verstreut liegenden Architekturen ergeben eine Rahmennovelle: Die ephemere, kapitalistische, religiös-melancholische und moralstiftende Welt verfängt sich folgenreich in ihrer Zielgerichtetheit. Selbst nach dem Abwurf der Atombombe, erzählt von einer vage vertrauten Stimme, wartet der Zuschauer auf die dokumentarische Klammer eines architektonischen Entwurfs. Doch es gibt sie nicht, vielleicht gab es sie nie. Was vor uns liegt, ist eine flache Leinwand, zum Beweis fliegen Abbildungen aus Wurfsendungen quer durchs Bild. Das Davor und Dahinter verbinden sich zur eigentlichen Raum- und Zeitkonstruktion, deren Architekt niemand anders ist als der Zuschauer selbst. *The Airstrip* bietet als Schlussteil der Serie kein großes Finale der Architekturfilmgeschichte, sondern eine fulminante Wüstenlandschaft voller unerwarteter Neuanfänge.

Stefanie Schulte Strathaus

Neither the future nor the the past

Imagine an airspace into which a bomb has been dropped. The bomb has not reached the site of its detonation, but there is no way to stop its speedy approach. The time between the bomb's release and its explosion is neither the future (for the ineluctable destruction has not yet happened) nor the past (which is unavoidably about to be extinguished). The flight time of the bomb thus describes absolute nothingness, the zero hour, consisting of all the possibilities that in just a moment will no longer exist. Thus, this story will end before it has begun; here it is told in defiance: an architectural journey from Berlin through Arromanches, Rome, Wrocław, Görlitz, Paris, Bologna, Madrid, Buenos Aires, Atlántida, Montevideo, Mexico City, Brasília, Tokyo, Saipan, Tinian, Tokyo, San Francisco, Dallas, Binz and Mexico City back to Berlin – into the abyss.

The film *The Airstrip* was shot from March 2011 to June 2012 in Germany, Italy, France, Spain, Argentina, Uruguay, Mexico, Brazil, the United States, the Northern Mariana Islands and Japan. It shows the following buildings and sculptures:

Prometheus Bound (1899) by Reinhold Begas in Berlin, Germany
Mulberry Harbour (1944) by Winston S. Churchill in Arromanches, France

Pantheon (2nd century AD) in Rome, Italy

Hala Ludowa (1913) by Max Berg in Wrocław, Poland

Department Store (1913) by Carl Schmanns in Görlitz, Germany

La Vache Noir Shopping Centre (2000s) in Arceuil, France

Gustave Eiffel Monument (1928) by Auguste Perret in Paris, France

Market Hall (1953) by Renato Bernadi in Bologna, Italy

Madrid Airport

Mercado de Abasto Shopping Centre (1934) by Viktor Sulčić in Buenos Aires, Argentina

La Bombonera Stadium (1940) by Viktor Sulčić and José Luis Delpini in Buenos Aires, Argentina

Three Mausoleums (1930s and '40s) by Viktor Sulčić on the *Recoletta Cemetery* in Buenos Aires, Argentina

Parochial Church (1960) by Eladio Dieste in Atlántida, Uruguay

Warehouse (1979) by Eladio Dieste in Montevideo, Uruguay

Montevideo Airport

Las Arboledas (1958-63) by Luis Barragán in Mexico City, Mexico

Double House (1937) by Luis Barragán in Mexico City, Mexico

Towers on the Queretaro Highway (1958) by Luis Barragán and Mathias Goeritz in Mexico City, Mexico

The End of a Highway (2012) in Mexico City, Mexico

Mexico City Airport

Italian Embassy (1959) by Pier Luigi and Antonio Nervi in Brasília, Brazil

Brasília Airport

Tokyo Airport

Japanese Prison (1930s) in Garapan on Saipan, Northern Marianas

La Fiesta Shopping Centre (1990s) on Saipan, Northern Marianas

Monument on the Banzai Suicide Cliffs (1953) on Saipan, Northern Marianas

Saipan Airport

Northfield Memorial (1985) on Tinian, Northern Marianas

Tokyo Airport

Saint Mary's Cathedral (1971) by Pier Luigi Nervi in San

Weder Zukunft noch Vergangenheit

Man stelle sich einen Luftraum vor, in dem eine Bombe abgeworfen wurde, die noch nicht ihren Explosionsort erreicht hat. Sie fliegt auf ihn zu und ist nicht mehr zu stoppen. Die Zeit zwischen dem Abwurf und der Explosion der Bombe ist weder Zukunft – denn die unweigerliche Zerstörung hat ja noch nicht stattgefunden – noch ist sie Vergangenheit, da diese unweigerlich im Begriff ist, zerstört zu werden. Die Flugzeit der Bombe beschreibt so das absolute Nichts, die Stunde Null, bestehend aus all den Möglichkeiten, die es im nächsten Moment nicht mehr gibt. Eine Geschichte also, die aufhören wird, bevor sie angefangen hat, und die hier aus Trotz erzählt wird: eine Architekturreise von Berlin über Arromanches, Rom, Wrocław, Görlitz, Paris, Bologna, Madrid, Buenos Aires, Atlántida, Montevideo, Mexico City, Brasília, Tokio, Saipan, Tinian, Tokio, San Francisco, Dallas, Binz und Mexico City nach Berlin – ins Bodenlose.

Die Dreharbeiten zu dem Film *The Airstrip* fanden von März 2011 bis Juni 2012 in Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien, Argentinien, Uruguay, Mexiko, Brasilien, den USA, auf den Nördlichen Marianen und in Japan statt. Der Film zeigt folgende Bauwerke und Skulpturen:

Der gefesselte Prometheus (1899) von Reinhold Begas in Berlin, Deutschland
Mulberry Harbour (1944) von Winston S. Churchill in Arromanches, Frankreich

Pantheon (2. Jahrhundert n. Ch.) in Rom, Italien

Hala Ludowa (1913) von Max Berg in Wrocław, Polen

Kaufhaus (1913) von Carl Schmanns in Görlitz, Deutschland

Einkaufszentrum La Vache Noir (2000er) in Arceuil, Frankreich

Monument Gustave Eiffel (1928) von Auguste Perret in Paris, Frankreich

Markthalle (1953) von Renato Bernadi in Bologna, Italien

Flughafen Madrid

Einkaufszentrum Mercado de Abasto (1934) von Viktor Sulčić in Buenos Aires, Argentinien

La Bombonera Stadion (1940) von Viktor Sulčić und José Luis Delpini in Buenos Aires, Argentinien

Drei Mausoleen (1930er, 1940er Jahre) von Viktor Sulčić auf dem Recoletta Friedhof in Buenos Aires, Argentinien

Parochial Kirche (1960) von Eladio Dieste in Atlántida, Uruguay

Lagerhaus (1979) von Eladio Dieste in Montevideo, Uruguay

Flughafen Montevideo

Las Arboledas (1958-63) von Luis Barragán in Mexico City, Mexiko

Doppelhaus (1937) von Luis Barragán in Mexico City, Mexiko

Türme am Queretaro Highway (1958) von Luis Barragán und Mathias Goeritz in Mexico City, Mexiko

Das Ende einer Autobahn (2012) in Mexico City, Mexiko

Flughafen Mexico City

Italienische Botschaft (1959) von Pier Luigi and Antonio Nervi in Brasília, Brasilien

Flughafen Brasília

Flughafen Tokio

Japanisches Gefängnis (1930er Jahre) in Garapan auf Saipan, Nördliche Marianen

Einkaufszentrum La Fiesta (1990er Jahre) auf Saipan, Nördliche Marianen

Monument an den Banzai Selbstmordklippen (1953) auf Saipan, Nördliche Marianen

Flughafen Saipan

Northfield Memorial (1985) auf Tinian, Nördliche Marianen

Flughafen Tokio

Saint Mary's Cathedral (1971) von Pier Luigi Nervi in San Francisco, Kalifornien

Flughafen Dallas

Francisco, California
Dallas Airport
Bus Stop (1967) by Ulrich Mütter in Binz, Germany
Cathedral (1573-1813) in Mexico City, Mexico
Neptune Fountain (1891) by Reinhold Begas in Berlin, Germany

Don't ask about sunshine.
A saying of my father Heinrich Emigholz

A Journey to Saipan

I can name the exact moment. It was the afternoon of 23 October 2010 when, after all those years, I resolved to fly to the Northern Mariana Islands, to *Saipan*, from there to cross over to *Tinian*. Those who not only have heard of Pearl Harbor, but also wince at the names of *Midway*, *Wake*, *Marcus*, *Marshall*, *Kwajalein*, *Eniwetok*, *Gilbert*, *Truk*, *Iwo Jima*, *Attu*, *Kiska*, *the Salomons*, *Bougainville*, *Rabaul*, *Ulithi*, *Guadalcanal*, *Espiritu Santo*, *Guam*, *Palau*, *Mindanao*, *Luzon*, *Tarawa* and *Okinawa*, will understand this decision. I confess that I owe my life to the first two atom bombs and, as a German, to the Japanese fanaticism that led to their being dropped on Japan. But now I wanted to be where it all culminated, in the western Pacific. I felt like a turtle that swims back thousands of miles to the place of its birth to bury its eggs in the sand – on the beach where many soldiers had to die, soldiers to whom I owed my life and a childhood sheltered by the balance of terror.

Life, if it lasts long enough, is easier to narrate as a frame tale. This literary form was conceived to propagate meaning, even if, as solace, it consists solely of distant echoes. In the 1950s, the two cinemas in our small town – the *Corso* and the *Odeon* – were full of American B movies about the war in the Pacific. Alternating with films with Fuzzy, these black-and-white films could be seen there almost every Sunday. My first confrontation with *Anatahan*, by Josef von Sternberg, later my favourite film and favourite director, also came at this time. The first face of an actor that lastingly inscribed itself in my consciousness, along with that of Al St. John as 'Fuzzy', was Lee Marvin's, who appeared in many of these films as the sturdy rock in the midst of battle. While shooting our film in Saipan, I learned that Marvin, a US Marine, had been awarded a Purple Heart for being severely wounded in the assault on Mount Tapochau on Saipan in June 1944. There is something about this island.

While researching for the film *Parabeton*, I had run across the book *The Roman Pantheon: the Triumph of Concrete* by the American civil engineer David Moore. In it, he describes the recipe for Roman cement and the construction art of the Roman construction legionnaires. Moore's website has two other topics: the *prostate cancer* of war veterans and *The Battle of Saipan*, in which Moore took part as a 'Seabee' in June 1944 – as one of the pioneers of the US Navy Construction Battalions that built the airfields on Saipan.

On 20 July 2009, William Styron's autobiographical story *Rat Beach* appeared in *The New Yorker*. I read it because Styron had saved my life in 1990 with his elucidations on the 'Black Dog' – a term Churchill found for his depressions – in his book *Darkness Visible*. Reading *Rat Beach* was staggering and crucial for my decision of 23 October. In Spring 1945, as a 20-year-old officer, Styron had to train his unit to land on Japan's home

Bushaltestelle (1967) von Ulrich Mütter in Binz, Deutschland
Kathedrale (1573–1813) in Mexico City, Mexiko
Neptunbrunnen (1891) von Reinhold Begas in Berlin, Deutschland

Frag' nicht nach Sonnenschein.
Spruch meines Vaters Heinrich Emigholz

Eine Reise nach Saipan

Ich kann den Zeitpunkt genau benennen. Es war am Nachmittag des 23. Oktober 2010, an dem ich mich nach all den Jahren entschloss, auf die Nördlichen Marianen zu fliegen, nach *Saipan*, um von dort nach *Tinian* überzusetzen. Wem nicht nur der Name *Pearl Harbor* etwas sagt, sondern wer auch bei der Nennung von *Midway*, *Wake*, *Marcus*, *Marshall*, *Kwajalein*, *Eniwetok*, *Gilbert*, *Truk*, *Iwo Jima*, *Attu*, *Kiska*, *Salomonen*, *Bougainville*, *Rabaul*, *Ulithi*, *Guadalcanal*, *Espiritu Santo*, *Guam*, *Palau*, *Mindanao*, *Luzon*, *Tarawa* und *Okinawa* zusammensuckt, der wird diesen Entschluss verstehen. Ich gestehe, dass ich mein Leben der Existenz der ersten beiden Atombomben verdanke und – als Deutscher – einem japanischen Fanatismus, der zu ihrem Abwurf über Japan führte. Dort aber, wo alles kulminierte, im westlichen Pazifik, wollte ich jetzt sein. Ich kam mir vor wie eine Schildkröte, die Tausende von Meilen an ihren Geburtsort zurückschwimmt, um ihre Eier im Sand zu vergraben – an dem Strand, an dem die vielen Soldaten sterben mussten, denen ich mein Leben und eine Kindheit im Schutz des *Gleichgewichts des Schreckens* verdanke.

Das Leben, wenn es denn lange genug andauert, erzählt sich leichter als Rahmennovelle. Diese literarische Form ist für die Propagierung von Sinn erdacht worden, auch wenn er als Trost nur aus fernen Echos besteht. In den 1950er Jahren waren die beiden Kinos unserer Kleinstadt, das *Corso* und das *Odeon*, voll mit amerikanischen B-Movies, die von der Schlacht im Pazifik erzählten. Abwechselnd mit Fuzzy-Filmen waren diese Schwarz-Weiß-Filme dort fast jeden Sonntag zu sehen. Die erste Konfrontation mit *Anatahan* von Josef von Sternberg, meinem späteren Lieblingsfilm und Lieblingsregisseur, fiel auch in diese Zeit. Das erste Antlitz eines Schauspielers, das sich nachhaltig neben dem von Al St. John als „Fuzzy“ in mein Bewusstsein eingegraben hat, war das von Lee Marvin, der in vielen dieser Filme als ruhender Pol im Schlachtgeschehen auftrat. Bei unseren Dreharbeiten auf Saipan erfuhr ich, dass Marvin als US-Marinesoldat bei der Erstürmung des Mount Tapochau auf Saipan im Juni 1944 schwer verwundet worden war und dafür mit dem „Purple Heart“ ausgezeichnet worden ist. Diese Insel hatte es in sich.

Bei den Recherchen zum Film *Parabeton* war ich auf das Buch *The Roman Pantheon: the Triumph of Concrete* des amerikanischen Bauingenieurs David Moore gestoßen. Er beschreibt darin die Zusammensetzung des römischen Zements und die Konstruktionskunst der römischen Baulegionäre. Die Website von David Moore beinhaltet noch zwei weitere Themen: *Prostatakrebs* von Kriegsveteranen und *The Battle of Saipan*, an der Moore als „Seabee“ im Juni 1944 teilgenommen hat – als einer der Pioniere des US Navy Construction Battalions, die die Flugfelder auf Saipan angelegt haben.

Am 20. Juli 2009 erschien in *The New Yorker* die autobiografische Erzählung *Rat Beach* von William Styron. Ich las sie, weil Styron mir 1990 durch Ausführungen zum „Black Dog“ – ein Begriff, den Churchill für seine Depressionen gefunden hatte – in seinem Buch *Darkness Visible* das Leben gerettet hatte. Die Lektüre von *Rat Beach* war umwerfend und ausschlaggebend für meine Entscheidung vom 23. Oktober. Styron musste im Frühjahr 1945 als zwanzigjähriger Offizier auf Saipan die Landung seiner Einheit auf dem japanischen Festland trainieren und beschreibt in dem Text seine damalige Todesangst angesichts eines zu allem entschlossenen,

islands. His text describes his mortal fear in the face of a fanatic, desperate enemy who would stop at nothing. He describes the roar of the motors of the B-29s taking off day after day from Tinian, the neighbouring island to the south, to bombard Japanese cities. Among them were the two B-29 Superfortresses, the *Enola Gay* and the *Bockscar*, with the atomic bombs *Little Man* and *Fat Man* on board; dropping them saved not only his life.

On my return flight from Saipan to Tokyo, I glimpsed a rainbow over the volcano, active again since 2003, on the neighbouring island to the north, Anatahan. I decided to shoot the film *Anatahan II* as a sequel to *The Airstrip*. The only architectures on it are huts, caves and those of the plants. Unless the people who occasionally visit the island, uninhabited since 1990, count as buildings.

Heinz Emigholz

Photography and beyond – State in 2013

After the premiere of *Der Zynische Körper* at the Forum of the Berlinale on 17 February 1991, I was in a precarious situation. Along with a few intelligent commentators, the film's comfortable robustness and cool narrative elegance had driven Germany's film-journalistic widow chasers up the wall. The Sputnik film distribution company did its best for the film, but in the end I, the film's sole producer, was more bankrupt than ever before. Munich's film-funding oligarchs, who dominated the scene at that time, stopped cold the successor project initiated by Manfred Salzgeber, a film version of Hans Henny Jahnn's novel *Fluß ohne Ufer*, for which Klaus Behnken, Ueli Etter and I had worked up a production-ready script. After 'discovering' me in 1991 at the Cannes Film Festival (in turn after I had 'discovered' his wife, the wonderful Dana Vavrova, for one of the roles in *Fluß ohne Ufer*), Joseph Vilsmaier cast me in a few lucrative supporting roles, rescuing me from financial ruin. My alienation from film in general, however, was never greater than at that time, and I swore to myself I would quit – or start over from the beginning.

My new beginning came in 1993 with the project *Photography and beyond*, which Wilfried Reichart, a producer at WDR TV-station and a fan of *Der Zynische Körper*, let me make. Reinhard Wulf, also from WDR, and various film subsidies sustained this collaboration with *Filmgalerie 451* and *Amour Fou Vienna*. But at the time I had no idea how long this project would keep me busy. Here is an excerpt from the project description of the time: '*Photography and beyond* is a film project about writing, drawing, sculpture and architecture. The film's theme is the active work of design and projection – imaginings that have become real. A process of reversed seeing, so to speak, is analysed: seeing as expression, rather than impression. The eye as interface between brain and external world, the gaze as a composing force that turns the inside out and presents it in reality in a mirror image.'

Photography and beyond was initially supposed to be a film essay of about 100 minutes in which I wanted to explore the facts of a designed world and its appearance on cinematographically designed depiction surfaces. Architectures, sculptures, photographs, drawings, paintings, writings, cinematography, collages, prints and urban landscapes were on the list of motifs. The story would not be told by means of language or dialogue, but through the depicted things and situations

fanatisch verzweifelten Feindes. Und er beschreibt die dröhnenden Motorengeräusche der von der südlichen Nachbarinsel Tinian startenden B-29s, die Tag für Tag japanische Städte bombardierten. Darunter waren auch die beiden B-29-Superfortresses *Enola Gay* und *Bockscar* mit den Atombomben *Little Man* und *Fat Man* an Bord, deren Abwürfe nicht nur sein Leben retteten.

Auf meinem Rückflug von Saipan nach Tokyo erblickte ich über dem seit 2003 wieder aktiven Vulkan der nördlichen Nachbarinsel *Anatahan* einen Regenbogen. Ich beschloss, dort in Fortsetzung von *The Airstrip* den Film *Anatahan II* zu drehen. Außer Hütten, Höhlen und denen der Pflanzen gibt es darauf keine Architekturen. Es sei denn, man sieht auch die Menschen, die die seit 1990 unbewohnte Insel gelegentlich besuchen, als Gebaute an.

Heinz Emigholz

Photographie und jenseits – Stand 2013

In der Zeit nach der Premiere von *Der Zynische Körper* beim Forum der Berlinale am 17. Februar 1991 befand ich mich in einer prekären Lage. Die kommodenhafte Robustheit und coole, erzählerische Eleganz des Films hatten, neben ein paar klugen Kommentatoren, die filmjournalistenden Witwenröster der Bundesrepublik auf die Palme gebracht. Die Mitarbeiter des Sputnik-Filmverleihs waren bemüht, das Beste für den Film zu tun, aber am Ende war ich als alleiniger Produzent des Films so pleite wie nie zuvor. Das von Manfred Salzgeber initiierte Nachfolgeprojekt, die Verfilmung des Romans *Fluß ohne Ufer* von Hans Henny Jahnn, zu dem Klaus Behnken, Ueli Etter und ich ein produktionsreifes Drehbuch erarbeitet hatten, wurde von den damals die Szene beherrschenden Münchner Filmfründe-Oligarchen kalt gestoppt. Zwar besetzte mich Joseph Vilsmaier, nachdem er mich 1991 auf den Filmfestspielen in Cannes „entdeckt“ hatte (nachdem ich wiederum seine Frau, die wunderbare Dana Vavrova, für eine der Rollen in *Fluß ohne Ufer* „entdeckt“ hatte), in ein paar lukrativen Nebenrollen und rettete mich so vor dem finanziellen Ruin. Meine Entfremdung vom Film an sich aber war nie größer als zu jener Zeit, und ich schwor mir, damit aufzuhören – oder wieder ganz von vorn anzufangen.

Der Neuanfang kam dann 1993 mit dem Projekt *Photographie und jenseits*, das mich der WDR-Redakteur und Liebhaber von *Der Zynische Körper*, Wilfried Reichart, machen ließ. Reinhard Wulf vom gleichen Sender und diverse Filmförderungen haben diese Zusammenarbeit im Konzert mit *Filmgalerie 451* und *Amour Fou Vienna* dann fortgesetzt. Aber ich hatte damals keine Ahnung, für welchen Zeitraum mich dieses Projekt beschäftigen würde. Hier ein Ausschnitt aus der damaligen Projektbeschreibung: „*Photographie und jenseits* ist ein Filmprojekt über Schrift, Zeichnung, Skulptur und Architektur. Thema des Films sind aktive Gestaltungs- und Projektionsleistungen – real gewordene Vorstellungen. 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 nach Außen stülpt und in der Realität gespiegelt vorführt.“

Photographie und jenseits sollte zu Anfang ein zirka hundertminütiger Essayfilm werden, in dem ich mich mit den Tatsachen einer gestalteten Welt und deren Erscheinen auf kinematografisch gestalteten Abbildungsflächen beschäftigen wollte. Architekturen, Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen, Gemälde, Schriften, Kinematografie, Collagen, Drucke und städtische Landschaften standen auf der Motivliste. Erzählt werden sollte nicht mittels Sprache oder Dialogen, sondern durch die dargestellten Dinge und Situationen selbst. Nicht gerade ein Projekt für die *BBC* oder den *History Channel* und deren weichgekochte Art des Dokumentierens: „Hardcore-Dokumentationen“ begann ich die entstehenden Filme zu nennen. Denn es blieb nicht bei einem Film. Nach einer jahrelangen Phase von Dreharbeiten plus anschließendem Schnittblock – und dem Zwischenspiel

themselves. Not exactly a project for the *BBC* or the *History Channel* and their soft-boiled kind of documenting; I began calling the resulting films 'hard-core documentations'. Because it didn't stop with a single film. After a footage-shooting phase that lasted years and then an editing block – and an interlude to establish an *Institute for Time-Based Media* at the University of the Arts in Berlin – finally in 2001, initially three short films were released under the overarching title *Photography and beyond*. Constant cell division on the list of motifs and the new collaboration with Artimage in Graz then led to many more short and long films. Now, twenty years after the beginning of this enterprise, ten long and seventy-four short films are on the project's back catalogue list. These films are characterised and were made possible by rigorously eliminating any inflated production apparatus and concentrating all means on the desired and ultimately crucial visual and acoustic cinema experience. A list of the films with accompanying descriptions and commentaries can be viewed at www.pym.de and www.filmgalerie451.de. I presented the further epistemological implications of the series in the footnotes to the text *The End in Disko 22* at www.a42.org.

Most of the films in the series so far have been concerned with architecture, giving the project a certain unintended imbalance. In point of fact, the architectonic studies and field research are finished with the new films *Zwei Museen* and *The Airstrip* – apart from three long-term projects that will keep me busy for some years more. At first, catalogue of the works of my favourite Classical Modernist construction engineers and architects (Sullivan, Maillart, Loos, Schindler, Perret, Goff, Nervi) stood in the foreground of my interest; but triumphing in the end was the cinematographer's interest in anonymous architectonic situations that can no longer be attributed to a known designer.

It would be the fulfilment of a utopia if I were given an annual budget with no earmarks; I would return the favour with at least two architecture films shot around the world: a comedy and a tragedy. I am sure that everything people can narrate can be found in architecture: their love for one another, their fears of one another, their desire for protection and outfitting, their embedding in the circle of nature. Not least, an uproarious comic aspect inherent in architecture is underestimated all over the world. Unfortunately this utopia cannot be fulfilled, because the advance financing of films feels committed to the word and not the image. Heinz Emigholz

"The pictures should narrate and argue"

You've been working on the series Photography and Beyond for more than twenty years now. The series' architecture films have never been solely about architecture or individual architects; they are equally films about cinema, yourself as an author and what constitutes our own perception. Their structure was almost always the same: a chronological sequence of pictures of constructions with the dates when they were built and when the footage was taken. The buildings determined your travel itinerary. This time was different: your route took you to very disparate constructions and, as you put it, into the abyss. What happened? And how does that express a new relationship between architecture and cinema?

des Aufbaus eines *Instituts für zeitbasierte Medien* an der Universität der Künste in Berlin – kam es erst 2001 zur Veröffentlichung von zunächst drei kürzeren Filmen, die unter dem Obertitel *Photographie und jenseits* veröffentlicht wurden. Durch andauernde Zellteilungen auf der Motivliste und die neu hinzugekommene Zusammenarbeit mit *Artimage* in Graz folgten dann viele weitere kurze und lange Filme. Nach nunmehr zwanzig Jahren seit Beginn der Unternehmung stehen zehn lange und vierundsiebzig kurze Filme auf der Backkatalog-Liste des Projekts. Gekennzeichnet sind und ermöglicht wurden diese Filme durch eine konsequente Ausschaltung eines überdrehten Produktionsapparates und die Konzentration aller Mittel auf das angestrebte und letztlich ausschlaggebende visuelle und akustische Kinoerlebnis. Man kann die Liste der Filme mit den dazugehörigen Beschreibungen und Kommentaren auf www.pym.de und www.filmgalerie451.de einsehen. Die weitergehenden, erkenntnistheoretischen Implikationen der Serie habe ich in den Fußnoten zum Text *The End in Disko 22* unter www.a42.org dargelegt.

Die meisten der bisherigen Filme der Serie befassen sich mit Architektur und verleihen dem Projekt dadurch eine gewisse, unbeabsichtigte Schlagseite. In der Tat sind die architektonischen Studien und Feldforschungen mit den jetzt vorgelegten Filmen *Zwei Museen* und *The Airstrip* abgeschlossen – abgesehen von drei Langzeitprojekten, die mich noch einige Jahre beschäftigen werden. Standen zuerst Werkkataloge der von mir bevorzugten Bauingenieure und Architekten der klassischen Moderne (Sullivan, Maillart, Loos, Schindler, Perret, Goff, Nervi) im Vordergrund meines Interesses, obsiegt zum Schluss das Interesse des Kinematografen an anonymen, architektonischen Situationen, die sich mit keinem Namen eines Gestalters mehr verbinden lassen.

Die Erfüllung einer Utopie wäre es, wenn man mir einen jährlichen, unbettelten Etat gäbe, und ich käme dafür mit mindestens zwei weltweit aufgenommenen Architekturfilmen zurück: einer Komödie und einer Tragödie. Ich bin mir sicher, dass alles, was Menschen überhaupt zu erzählen haben, in Architektur vorzufinden ist: ihre Liebe zueinander, ihre Angst voreinander, ihr Bedürfnis nach Schutz und Ausstattung, ihre Eingebundenheit in den Zirkel der Natur. Nicht zuletzt wird eine der Architektur innewohnende brüllende Komik weltweit unterschätzt. Leider wird sich diese Utopie nicht erfüllen lassen, weil sich die Vorfinanzierung von Filmen dem Wort verpflichtet fühlt und nicht dem Bild. Heinz Emigholz

„Die Bilder sollen erzählen und argumentieren“

An der Serie Photographie und jenseits arbeitest du nun schon seit über 20 Jahren. Die Architekturfilme der Serie waren nie nur Filme über Architektur oder einzelne Architekten, sondern im gleichen Maße Filme über das Kino und über dich als Autor; über das Konstitutive der eigenen Wahrnehmung. Ihre Struktur war fast immer die Gleiche: chronologische Abfolge der Bilder mit Nennung der Entstehungsdaten sowohl des Bauwerks als auch der Aufnahme. Die Bauwerke haben deine Reiseroute festgelegt. Diesmal ist es anders: Deine Reiseroute führt dich zu sehr unterschiedlichen Bauwerken und, wie du es ausdrückst, ins Bodenlose. Was ist passiert? Und wie verändert das die Relationen? Welches neue Verhältnis zwischen Architektur und Kino kommt darin zum Ausdruck?

Heinz Emigholz: Der Film ist das Produkt eines lange gehegten Wunsches und einer Notwendigkeit zugleich. Es bestand die Notwendigkeit, mit den Resten bzw. Anfängen eines Filmes zum Werk von Luis Barragán umzugehen, den wir aufgrund der horrend kostspieligen Bildrechte an seinem Werk nicht fortsetzen konnten. Von ihm sind nur die Objekte im öffentlichen Raum geblieben, die zu filmen man uns nicht verbieten konnte. Für mich war das ein Glück im Unglück. Die alleinige Beschäftigung mit seinem doch mehr designlastigen Werk hätte mich um eine Quintessenz in der Architekturfilmserie gebracht. Ich hatte schon immer den Wunsch, frei zu arbeiten, und schlug meinem

Heinz Emigholz: The film is the product of a wish I'd had for a long time and at the same time of a necessity. It was necessary to deal with the remnants or the beginnings of a film on the oeuvre of Luis Barragán, which we couldn't continue because of the horrendously expensive rights to picture his works. All that remained of him are the objects in public space, which no one could forbid us from filming. For me, that was a blessing in disguise. Focusing solely on his rather design-dominated oeuvre would have robbed me of a quintessence in the series of architecture films. I always wanted to work in freedom, and I suggested to my producer, Frieder Schlaich of Filmgalerie 451, to take an extended trip around the world and document a list of architectures or architectonic ensembles whose later sequence in film would make broader sense. A miscellanea film, so to speak, with a pointed emphasis on how the ideological-sculptural kitsch of Wilhelmine German developed a destructive fury that spanned the world and simply divided architectures into pre-war, wartime, post-war and guilt architectures. That Frieder Schlaich made it possible for me to make *The Airstrip* – after *Parabeton* and the Perret film, which were both financed from the same budget earmarked for a single film – speaks for our economical way of working, on the one hand, and, on the other, for his willingness to take risks and his strong personal interest in the long-term project. But also for the insight that we had finish it before we could produce feature films together again. For me, the 'abyss' is the eternal cycle of destruction and new beginnings – full of pathos, brutality and victims. A spiral of what is always the same: construction, catastrophe, destruction, adversity, reconstruction, all the way to the incredibly idiotic reconstruction of Berlin's City Palace in the name of a 'tradition' based on mayhem. Film can tell the story of the mortal fates that get caught in this spiral.

This Internet age gives new meaning to someone's journey around the world to make pictures. When you capture a building with the camera, you describe it as a process that makes it possible to cinematically participate in the direct experience of spaces. Can this space of experience be transferred to the process of traveling in several countries? On the path from the series' previous films to The Airstrip, did you feel a threshold between the documentary film and what I wouldn't call fiction, but writing philosophy?

The travels and their results are also a reply to what is or was to be found in the net. Each new medium includes all the ones that went before, but to a certain extent, at least at first, it also takes on their flaws and aesthetic norms. On the one hand, there is the cult of the 'representative' picture, which dominates in architecture photography, and on the other hand, there is the 'snap-shot' image, which in some minds still stands for 'authenticity'. To depict the subjective response to a particular architectural situation is an authorial act and demands a direct confrontation with the object; it can't be adopted second-hand. 'Documentary film', like 'experimental, avant-garde, underground, feature, or whatever film', is caught in a web of unspeakable attributions and definitions. Unfortunately, too often they prevent one's own, analytical and philosophical access to the situations depicted. The same goes for film-technical questions of format, which have their place but remain marginal, unless one wants to devote oneself

Produzenten, Frieder Schlaich von Filmgalerie 451, vor, auf einer ausgedehnten Reise weltweit eine Liste von Architekturen oder architektonischen Ensembles zu dokumentieren, aus deren späterer Abfolge im Film sich ein weitergefasster Sinn ergibt. Sozusagen ein Miscellanea-Film mit einer Zuspitzung, nämlich der, wie sich aus dem ideologisch-sculpturalen Kitsch des wilhelminischen Deutschland eine Zerstörungswut entwickelte, die die ganze Welt umspannt und Architekturen schlicht in Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegs- bis hin zu Schuldarchitekturen eingeteilt hat. Dass Frieder Schlaich mir das mit *The Airstrip* – nach *Parabeton* und dem Perret-Film, die beide schon aus demselben Etat für einen einzigen Film finanziert worden waren – noch ermöglicht hat, spricht einerseits für unsere ökonomische Arbeitsweise und andererseits für seine Risikofreudigkeit und sein starkes persönliches Engagement für das Langzeitprojekt. Aber auch für die Einsicht, es zu einem Abschluss bringen zu müssen, bevor wir wieder Spielfilme zusammen produzieren. Das „Bodenlose“ ist für mich der ewige Kreislauf zwischen Zerstörung und Neuanfang – pathetisch, brutal und voller Opfer. Eine Spirale des Immergleichen: Konstruktion, Katastrophe, Zerstörung, Not, Rekonstruktion, bis hin zum unfassbar idiotischen Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses im Namen einer „Tradition“, die auf Mord und Totschlag beruht. Film kann erzählen, welche endlichen Schicksale in dieser Spirale hängenbleiben.

In Zeiten des Internets erhält es eine neue Bedeutung, wenn jemand um die Welt reist, um Bilder zu machen. Wenn du mit der Kamera ein Bauwerk erfasst, beschreibst du das als einen Vorgang, der es ermöglicht, die unmittelbare Erfahrung von Räumen filmisch nachzuvollziehen. Ist dieser Erfahrungsraum übertragbar auf den Vorgang des Reisens in mehrere Länder? Hast du auf dem Weg von den bisherigen Filmen der Serie hin zu The Airstrip eine Schwelle gespürt zwischen Dokumentarfilm und – ich würde es nicht Fiktion nennen, sondern – Schreiben von Philosophie?

Die Reisen und ihre Ergebnisse sind auch eine Replik auf das, was im Netz vorzufinden war oder ist. Jedes neue Medium schließt alle vorhergehenden mit ein, aber es übernimmt bis zu einem gewissen Grad, jedenfalls anfangs, auch deren Fehler und ästhetische Normierungen. Einerseits der Kult des repräsentativen Bildes, wie er in der Architektur fotografie vorherrscht, und andererseits der des „ungestalteten“ Bildes, der in manchen Gehirnen immer noch für „Authentizität“ steht. Die subjektive Reaktion auf eine besondere architektonische Situation darzustellen, ist ein auktorialer Akt und erfordert eine direkte Konfrontation mit dem Objekt, die nicht aus zweiter Hand übernommen werden kann. „Dokumentarfilm“ ist ebenso wie „Experimental-, Avantgarde, Underground-, Spiel- oder Whatever-Film“ in einem Netz unsäglicher Zuschreibungen und Definitionen gefangen, die leider zu oft einen eigenen, analytischen und, wenn du so willst, auch philosophischen Zugang zu den darzustellenden Situationen verhindern. Ebenso wie filmtechnische Formatfragen, die zwar ihre Bedeutung haben, aber immer auch marginal bleiben, falls man sich keiner Nostalgie verschreiben will. Diese Genres haben sich wesentlich in einem westlichen Kulturzusammenhang formiert, der beileibe nicht immer mit „Aufklärung“ gleichzusetzen ist. Da hilft auch keine Zementierung in der akademischen Welt. Die Auseinandersetzung mit anderen, örtlich und zeitlich versetzten Kulturen, die nicht die „unsrigen“ sind, entlarvt so manches Avantgarde-Gehabe als höheren Blödsinn. Was wir der Welt im Wesentlichen noch zu bieten haben, ist das Bewusstsein von im Kapitalismus aufgeklärten „kritischen Kunden“.

Die radikal subjektive Auswahl der Bauwerke vermittelt zunächst den Eindruck, als würde der Autor aus dem Inneren seines Werkes heraus eine Sprengung auslösen, zunächst behutsam, später etwas lauter – auf die Musikvideos kommen wir noch zu sprechen. Doch die Liebe zum Bild bleibt dabei erhalten.

to nostalgia. These genres took form essentially in a Western cultural context that certainly can't always be equated with the 'Enlightenment'. Cementing the idea in the academic world doesn't help, either. Interaction with other, local and non-simultaneous cultures that are not 'ours' exposes some avant-garde airs as lofty nonsense. What we essentially still have to offer the world is the consciousness of 'critical customers' educated in capitalism.

The radically subjective choice of buildings initially conveys the impression that the author is triggering an explosion from the interior of his work, at first gingerly, later somewhat louder – we'll speak about the music videos later. But the love of the picture remains. It consists above all in that each shot is very carefully chosen and lasts long enough for the viewer to completely register the image. But this time it doesn't fit in a meaningful context, for example by being tied to the name of an architect. What ties the pictures together is not apparent, the pictures seem scattered, and yet they form a whole.

Keeping the balance between speech and 'silence' was the biggest challenge in this film. The project *Photography and beyond* has always hinged on a precisely worked out cinematography and the argumentative use of these thoroughly composed scenes within a film. The pictures should narrate and argue, and their sequence should gradually reveal a nonverbal meaning, but one that can be grasped. The sequence is crucial for me; there are no arbitrary pictures, but a progress of understanding. And for me, in this film, meaning is the depiction of a cycle of repetition with the components progress, obliviousness, terror, and a new beginning. In this way, I see the current state of Ulrich Müther's bus stop in Binz on Rügen Island – squeezed between gigantic public toilet buildings – as a tragic finale in our dealings with the history of modern architecture.

*This cycle of repetition is found within an individual work, as well as in the whole film series. In *The Airstrip*, this culminates not only in the heterogeneity of the pictures, which breaks with the homogeneity of most of the earlier architecture films. The strange, fairy-tale-like voice-over, the suddenly appearing animated components and the music tear the work out of what we expect. This is quite explosive, and you bring it into connection with the image of the atom bomb – a peculiarly disturbing mixture of art and reality.*

Expectations would be acceptable only if there were a culture of 'those who know'. But we have to narrate the world to ourselves anew again and again, because on our spirals of life there are always new facts, for example the weapons of mass destruction. These facts always also reflect the state of the sciences, i.e., of biochemistry and physics; and with the 'progress' of the weapons, their use is also depersonalised, ever more anonymous and left to chance. On Tinian, the monuments next to the concrete ditches from which the two atom bombs were lifted into the B-29s bear the names of the bomber pilots; this feels like a coarse deception to me. The pilots didn't know what they were transporting; rather, they took part in a thoroughly anonymised experiment on human material. Deterrence by means of blanket, random punishment and collateral damage was on the agenda like never before. In no way, incidentally, am I thereby saying that this way of playing fate is worse than a

Sie besteht vor allem darin, dass jede Einstellung sehr sorgfältig ausgewählt ist und lange genug dauert, so dass der Zuschauer das Bild ganz erfassen kann. Nur fügt es sich diesmal in keinen Sinnzusammenhang ein, der zum Beispiel an den Namen eines Architekten geknüpft ist. Das, was die Bilder zusammenhält, ist nicht offensichtlich, die Bilder scheinen versprengt, und dennoch bilden sie ein Ganzes.

Die Balance zwischen Sprache und „Stille“ zu halten, war in diesem Film die größte Herausforderung. Dreh- und Angelpunkt des Projekts *Photographie und jenseits* war immer eine genau überlegte Kinematografie und der argumentative Einsatz dieser durchgestalteten Bildflächen innerhalb eines Filmes. Die Bilder sollen erzählen und argumentieren, und ihre Abfolge soll den Zusammenhang herausarbeiten – zwar einen außerwörtlichen Sinn, aber dennoch einen begreifbaren. Die Abfolge ist für mich zwingend, da gibt es keine beliebigen Bilder, sondern einen Fortgang des Begreifens. Und Sinn ist in diesem Film für mich die Darstellung eines Wiederholungszirkels mit den Bestandteilen Fortschritt, Besinnungslosigkeit, Terror und Neuanfang. So steht für mich denn auch der heutige Zustand der Bushaltestelle von Ulrich Müther in Binz auf Rügen – eingezwängt zwischen gigantischen WC-Bauten – für ein tragisches Finale im Umgang mit der Architekturschicht der Moderne.

*Dieser Wiederholungszirkel findet sich also innerhalb des einzelnen Werkes ebenso wie in der Serie der Filme. In *The Airstrip* kulminiert das nicht nur in der Heterogenität der Bilder, die mit der Homogenität in den meisten der bisherigen Architekturfilme bricht. Auch das seltsam märchenhafte Voice over, die plötzlich einsetzenden animierten Elemente und die Musik reißen dein Werk aus dem Horizont der Erwartungen. Das hat eine ziemlich Sprengkraft, die du mit dem Bild der Atombombe in Verbindung bringst. Eine eigenartig verstörende Vermischung von Kunst und Realität.*

Erwartungshaltungen wären ja nur zu akzeptieren, wenn es eine Kultur der „Wissenden“ gäbe. Wir müssen uns aber die Welt immer wieder neu erzählen, weil es auf unseren Lebensspiralen auch immer wieder neue Tatsachen wie zum Beispiel die der Massenvernichtungswaffen gibt. Diese Tatsachen spiegeln immer auch den Stand der Wissenschaften wieder, also von Biochemie und Physik, und mit dem „Fortschritt“ der Waffen entpersonalisiert sich zugleich ihr Einsatz, der immer anonym und von Zufällen geleitet wird. Dass auf den Denkmälern neben den Betongruben, aus denen auf Tinian die beiden Atombomben in die B-29s geliftet worden sind, die Namen der Bomberpiloten angegeben werden, empfinde ich als grobe Täuschung. Die Flieger wussten nicht, was sie damals transportierten. Sie nahmen vielmehr an einem durch und durch anonymisierten Menschenversuch teil. Abschreckung durch flächendeckende Zufallsbestrafungen und Kollateralschäden standen wie nie zuvor auf dem Programm. Ich sage damit übrigens keineswegs, dass diese Art, Schicksal zu spielen, schlimmer ist als ein gezielter Abwurf. Letztlich sind die Menschen für ihre Regierungen verantwortlich, auch wenn sie nichts mit ihnen zu tun haben wollen.

Die Tatsache, dass deine Filme die Dreidimensionalität der Architektur in die zweidimensionale Fläche des Bildes übersetzen, wird einem spätestens klar, wenn Fleisch, Schinken, Kleider und Küchengeräte durchs Bild fliegen, die aussehen, als wären sie aus der Wurfsendung eines Supermarktes ausgeschnitten. Das ist fast schon Slapstick und sehr lustig.

Sie stammen ja auch aus diesen Wurfsendungen. Mein Briefkasten ist der einzige im Haus, an dem der Aufkleber „Keine Werbung!“ nicht angebracht ist. Das Zeug ist von dort aus zuerst in meine Notizbücher gewandert und dann in den Film. Und dort vertreten diese Elemente den Kalauer „Wir sind alle Fleischstücke“, besonders im Flugverkehr. Wobei die Nebenbedeutung von „Duty Free Shop“ ja auch nicht gerade von schlechten Eltern ist. Das ist Wilder Westen, Genuss ohne Reue.

targeted bombardment. Ultimately, people are responsible for their governments, even if they don't want to have anything to do with them.

That your films translate the three-dimensionality of architecture into a two-dimensional picture becomes clear, at the latest, when meat, ham, clothes and kitchen appliances fly through the picture and look like they have been cut out of a supermarket's advertising circular. This is almost slapstick and very funny.

They do come from such circulars. My mailbox is the only one in my building that doesn't have a 'No adverts!' sticker. This stuff first made its way from there to my notebooks and then into the film. And there these components represent the pun 'We are all pieces of meat', especially in air traffic. Whereby a second interpretation of 'Duty Free Shop' packs a punch, too. The Wild West, fun without regret.

And suddenly we're in a music video. We hear 'Moth Race' by the band Kreidler. As a short film titled Duty Free from The Airstrip, Decampment of Modernism Part III, the scene won the prize for the best music video in Oberhausen. What led to this collaboration? And was it clear from the start that this work and excerpts from two others that you made with Kreidler would go into the feature film?

No, nothing was clear from the start. At the beginning of 2012, Andreas Reihse, from Kreidler, asked me to make a video to one of the songs on the band's new album, because he had long been a fan of my drawings. I had no ideas for drawings, but on the Northern Marianas I had just filmed this long approach through what is now jungle to the 1945 take-off site of the two atom bombs, and I thought the Kreidler song 'Rote Wüste' fits perfectly. But the song was eight minutes long and my shot lasted more than twenty. So Andreas made a new mix of the song especially for the video; its length matched that of the footage. And now it constantly runs at full length as a trailer for *The Airstrip* on YouTube. In the film, only a short excerpt of it is seen. Afterward, ideas for videos to all the songs on their album *Den*, including 'Moth Race', gradually occurred to me, using material from the airport sequences in *The Airstrip*. All the music clips together now form something like a mini-retrospective of my films.

Interview: Stefanie Schulte Strathaus, January 2014

Heinz Emigholz was born in 1948 in Achim, near Bremen. Since 1973, he has worked as a freelance filmmaker, artist, writer, cinematographer, producer, and journalist. In 1974, he began an encyclopaedic series of drawings, *Die Basis des Make-Up*, which was the subject of a major exhibition at Berlin's Hamburger Bahnhof museum in 2007/08. In 1978, he founded his own production company, Pym Films. In 1984, he began a film series called *Photographie und jenseits/Photography and beyond*. From 1993 to 2013, he held a professorship in experimental filmmaking at the Berlin University of the Arts, where he is a co-founder of the Institute for Time-Based Media and the university's art and media course. His publications include: *Krieg der Augen, Kreuz der Sinne; Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst, heilen die Künstler ihre Neurosen selbst; Normalsatz – Siebzehn Filme* and *Das schwarze Schamquadrat* (all four published by Martin Schmitz); *Die Basis des Make-Up*

Und plötzlich sind wir in einem Musikvideo. Zu hören ist „Moth Race“ von Kreidler. Die Szene hat als Kurzfilm mit dem Titel Duty Free from The Airstrip, Decampment of Modernism Part III in Oberhausen den Preis für das beste Musikvideo gewonnen. Wie kam es denn zu dieser Zusammenarbeit? Und war von Anfang an klar, dass diese Arbeit und Ausschnitte aus zwei anderen, die du mit Kreidler gemacht hast, Eingang in deinen Langfilm finden werden?

Nein, von vornherein war gar nichts klar. Andreas Reihse von Kreidler hat mich Anfang 2012 gefragt, ob ich ein Video zu einem der Stücke ihres neuen Albums machen würde, weil er schon seit langer Zeit ein Fan meiner Zeichnungen war. Für Zeichnungen ist mir nichts eingefallen, aber ich hatte gerade auf den Nördlichen Marianen diese lange Anfahrt durch den jetzigen Dschungel auf den 1945er Startplatz der beiden Atombomben gefilmt, und das Kreidler-Stück „Rote Wüste“ passte meines Erachtens bestens dazu. Nur war das Stück acht Minuten lang und meine Einstellung über zwanzig Minuten. Andreas hat dann extra für das Video eine neue Abmischung des Stückes gemacht, die mit der Länge meiner Fahrt übereinstimmte. Und das Ding läuft jetzt in voller Länge – auch als Trailer für *The Airstrip* – auf YouTube rauf und runter. Im Film ist davon ja nur ein kurzer Ausschnitt zu sehen. Danach fielen mir nach und nach zu allen Stücken ihres Albums *Den* Videos ein, darunter auch zu „Moth Race“, aus dem Material der Flughafenpassagen in *The Airstrip*. Alle Musikclips zusammen bilden jetzt so etwas wie eine Mini-Retrospektive meiner Filme.

Interview: Stefanie Schulte Strathaus, Januar 2014



© May Rügler

Heinz Emigholz wurde 1948 in Achim bei Bremen geboren. Seit 1973 ist er als freischaffender Filmemacher, bildender Künstler, Kameramann, Autor, Publizist und Produzent tätig. 1974 begann er mit der enzyklopädischen Zeichenserie *Die Basis des Make-Up*, der 2007/08 im Berliner Museum Hamburger Bahnhof eine große Einzelausstellung gewidmet war. 1978 gründete er die Produktionsfirma Pym Films. 1984 war der Auftakt der Filmserie

Photographie und jenseits. Von 1993 bis 2013 hatte er den Lehrstuhl für Experimentelle Filmgestaltung an der Universität der Künste Berlin inne. Er ist Mitbegründer des dortigen Instituts für zeitbasierte Medien und des Studiengangs Kunst und Medien. Er publizierte u. a.: *Krieg der Augen, Kreuz der Sinne; Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst, heilen die Künstler ihre Neurosen selbst; Normalsatz – Siebzehn Filme* und *Das schwarze Schamquadrat* (alle vier Bücher im Verlag Martin Schmitz), *Die Basis des Make-Up (I)* und *(II)* *Der Begnadete Meier, Kleine Enzyklopädie der Photographie, Die Basis des Make-Up (III)* und *Sense of Architecture*.

Filme

1973: *Schenec-Tady I* (Forum 1975, Forum Expanded 2010). 1973: *Schenec-Tady II* (Forum 1975, Forum Expanded 2010). 1974: *Arrowplane* (Forum 1974, Forum Expanded 2010). 1974: *Tide* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1975: *Schenec-Tady III* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1976: *Hotel* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1977: *Demon – Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés Le Demon de l'Analogie* (Forum 1979, Forum Expanded 2010). 1981: *Normalsatz* (Forum 1982). 1983: *The Basis of Make-Up I (Photographie und jenseits – Teil 1)* (Forum 1984). 1985: *Die Basis des Make-Up*. 1991: *Der Zynische Körper* (Forum 1991). 1999: *Sullivans Banken* (Photographie und jenseits – Teil 2) (Forum 2001). 1999: *Mailarts Brücken* (Photographie und jenseits – Teil 3) (Forum 2001). 2000: *The Basis of Make-Up II* (Photographie und jenseits – Teil 4) (Forum 2001). 2003: *Goff in der Wüste* (Photographie und jenseits – Teil 7) (Forum 2003). 2004: *The Basis of Make-Up III* (Photographie und jenseits – Teil 9) (Forum

(I) und (II); *Der Begnadete Meier*; *Kleine Enzyklopädie der Photographie*; *Die Basis des Make-Up (III)* and *Sense of Architecture*.

Films

1973: *Schenec-Tady I* (Forum 1975, Forum Expanded 2010). 1973: *Schenec-Tady II* (Forum 1975, Forum Expanded 2010). 1974: *Arrowplane* (Forum 1974, Forum Expanded 2010). 1974: *Tide* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1975: *Schenec-Tady III* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1976: *Hotel* (Forum 1976, Forum Expanded 2010). 1977: *Demon – Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés Le Demon de l'Analogie* (Forum 1979, Forum Expanded 2010). 1981: *Normalsatz* (Forum 1982). 1983: *The Basis of Make-Up I (Photographie und jenseits – Teil 1)* (Forum 1984). 1985: *Die Basis des Make-Up*. 1991: *Der Zynische Körper* (Forum 1991). 1999: *Sullivans Banken (Photographie und jenseits – Teil 2)* (Forum 2001). 1999: *Maillarts Brücken (Photographie und jenseits – Teil 3)* (Forum 2001). 2000: *The Basis of Make-Up II (Photographie und jenseits – Teil 4)* (Forum 2001). 2003: *Goff in der Wüste (Photographie und jenseits – Teil 7)* (Forum 2003). 2004: *The Basis of Make-Up III (Photographie und jenseits – Teil 9)* (Forum 2005). 2005: *D'Annunzios Höhle (Photographie und jenseits – Teil 8)* (Forum 2005). 2007: *Schindlers Häuser (Photographie und jenseits – Teil 12)* (Forum 2007). 2008: *Loos ornamental (Photographie und jenseits – Teil 13)* (Forum 2008). 2008: *Ornament und Verbrechen von Adolf Loos* (with Benjamin Krieg, Forum 2008). 2009: *Sense of Architecture (Photographie und jenseits – Teil 11)* (Forum Expanded 2009). 2011: *Eine Serie von Gedanken (Miscellanea IV–VII/Photographie und jenseits – Teile 15–18: Ein Museumsbau in Essen, El Greco in Toledo, Leonardos Tränen, An Bord der USS Ticonderoga)* (Forum 2011). 2012: *Parabeton – Pier Luigi Nervi und römischer Beton/Parabeton – Pier Luigi Nervi and Roman Concrete* (Forum 2012). 2014: *The Airstrip – Aufbruch der Moderne, Teil III / The Airstrip – Decampment of Modernism, Part III*.

Country: Germany 2014. **Production company:** Filmgalerie 451, Berlin (Germany); WDR, Köln (Germany). **Director, screenwriter, director of photography:** Heinz Emigholz. **Sound design:** Jochen Jezussek, Christian Obermaier. **Original sound:** Till Beckmann, Heinz Emigholz, Ueli Etter, Lilli Kuschel, Markus Ruff, Christin Wilke. **Composer:** Kreidler. **Editor:** Heinz Emigholz, Till Beckmann. **Producer:** Frieder Schlaich (Filmgalerie 451), Irene von Alberti (Filmgalerie 451), Reinhard Wulf (WDR). **With:** Natja Brunckhorst (speaker), Ueli Etter (man on the beach).

Format: DCP, colour. **Runningtime:** 108 min. **Language:** German. **World premiere:** 8 February 2014, Berlinale Forum. **World sales:** Filmgalerie 451, Berlin (Germany).

2005). 2005: *D'Annunzios Höhle* (Photographie und jenseits – Teil 8) (Forum 2005). 2007: *Schindlers Häuser* (Photographie und jenseits – Teil 12) (Forum 2007). 2008: *Loos ornamental* (Photographie und jenseits – Teil 13) (Forum 2008). 2008: *Ornament und Verbrechen von Adolf Loos* (zusammen mit Benjamin Krieg, Forum 2008). 2009: *Sense of Architecture* (Photographie und jenseits – Teil 11) (Forum Expanded 2009). 2011: *Eine Serie von Gedanken* (Miscellanea IV–VII / Photographie und jenseits – Teile 15–18: Ein Museumsbau in Essen, El Greco in Toledo, Leonardos Tränen, An Bord der USS Ticonderoga) (Forum 2011). 2012: *Parabeton – Pier Luigi Nervi und römischer Beton / Parabeton – Pier Luigi Nervi and Roman Concrete* (Forum 2012). 2014: *The Airstrip – Aufbruch der Moderne, Teil III / The Airstrip – Decampment of Modernism, Part III*.

Land: Deutschland 2014. **Produktion:** Filmgalerie 451, Berlin (Deutschland); WDR, Köln (Deutschland). **Regie, Buch, Kamera:** Heinz Emigholz. **Sounddesign:** Jochen Jezussek, Christian Obermaier. **Originalton:** Till Beckmann, Heinz Emigholz, Ueli Etter, Lilli Kuschel, Markus Ruff, Christin Wilke. **Musik:** Kreidler. **Schnitt:** Heinz Emigholz, Till Beckmann. **Produzenten:** Frieder Schlaich, Irene von Alberti. **Redakteur:** Reinhard Wulf, WDR.

Mit: Natja Brunckhorst (Sprecherin), Ueli Etter (Mann am Strand).

Format: DCP, Farbe. **Länge:** 108 Min. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 8. Februar 2014, Berlinale Forum. **Weltvertrieb:** Filmgalerie 451, Berlin (Deutschland).