



# Schindlers Häuser

Schindler's Houses

Regie: Heinz Emigholz

Photographie und jenseits – Teil 12 / Photography and beyond – Part 12

**Land:** Österreich 2007. **Produktion:** Amour Fou Filmproduktion, Wien, in Zusammenarbeit mit der Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin. **Konzept, Regie, Kamera, Schnitt:** Heinz Emigholz. **Originalton:** May Rigler. **Kameraassistent:** Volkmar Geiblinger. **Schnittassistent:** Markus Ruff. **Tongestaltung:** Jochen Jezussek, Christian Obermaier. **Sprecher:** Christian Reiner. **Tonmischung:** Eckart Goebel. **Titel:** Martin Putz. **Filmgeschäftsführung:** Heide Semmelrock. **Produktionskoordination USA:** May Rigler. **Produktionsleitung:** Alexander Glehr. **Redaktion:** Johanna Hanslmayr (ORF), Jutta Krug (WDR), Reinhard Wulf (WDR/3sat). **Produzenten:** Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu.

**Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 99 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 13. Februar 2007, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Autlook Filmsales, Zieglergasse 75/1, 1070 Wien, Österreich. Tel.: (43) 720 553570, Fax: (43) 720 553572, email: welcome@autlookfilms.com; www.autlookfilms.com; **Festivals:** Austrian Film Commission, Stiftgasse 6, 1070 Wien, Österreich. Tel.: (43-1) 526 33230, Fax: (43-1) 526 6801, email: festivals@afc.at; www.afc.at. **Deutscher Verleih:** Filmgalerie 451, Saarbrücker Str. 24, 10405 Berlin, Deutschland. Tel.: (49-30) 33982800, Fax: (49-30) 33982810, email: info@filmgalerie451.de

Hergestellt mit Unterstützung von Filmfonds Wien und Innovative Film Austria in Zusammenarbeit mit ORF Film-/Fernsehabkommen in Koproduktion mit WDR/3sat

## **Rudolph M. Schindler (1887–1953)**

### **Architektur als Autobiografie**

Der Film zeigt in chronologischer Reihenfolge folgende Bauwerke Rudolph Schindlers: Kings Road House (1921–22) in West Hollywood, Pueblo Ribera Court (1923–25) in La Jolla, How House (1925) in Silverlake, Wading Pool und Pergola (1925, mit Richard Neutra) im Barnsdall Park, Lovell Beach House (1925–26) in Newport Beach, Freeman House von Frank Lloyd Wright (Furnishings 1928, 1938) in Hollywood, Growkowsky House (1928) in South Pasadena, Elliot House (1930) in Los Feliz, Von Koerber House (1931–32) in Hollywood Riviera, Buck House (1934) in Los Angeles, Walker House (1935–36) in Silverlake, DeKeyser House (1935–36) in Hollywood, Wilson House (1935–39) in Silverlake, Modern Creators Stores (1936, 1946) in West Hollywood, Fitzpatrick House (1936) in den Hollywood Hills, Rodakiewicz House (1937) in den Hollywood Hills, Bubeshko Apartments (1938 und 1941) in Silverlake, Yates Studio Remodel (1938–1947) in Silverlake, Southall House (1938) in Echo Park, Westby House (1938–49) in Silverlake, Wolff House (1938) in Studio City, Falk Apartments (1939–40) in Silverlake, Coldwater Curve Stores (1939–42) in Studio City, Mackey Apartments (1939) in Los Angeles, Droste House (1940) in Silverlake, Rodriguez House (1940–42) in Glendale, Druckman House (1940–42) in den Hollywood Hills, Bethlehem Baptist Church (1944) in South Central Los Angeles, Presburger House (1945–47) in Studio City, Roth House (1945) in Studio City, Toole House (1946) in Palm Desert, Kallis House (1946–51) in Studio City, Laurelwood Apartments (1946–49) in Studio City, Tischler House (1949–50) in Westwood, Tucker House (1950) in den Hollywood Hills, Gordon House Remodel (1950) in den Hollywood Hills, Erlik House (1950–51) in den Hollywood Hills, Skolnik House (1950–52) in Los Feliz und das Schlessinger House (1952) in Silverlake, Los Angeles.

### **Inhalt**

Der österreichisch-amerikanische Architekt Rudolph Schindler (1887–1953) arbeitete zu Beginn seiner Karriere mit Louis Sullivan und Frank Lloyd Wright zusammen. Wie Bruce Goff ist er ein Singulär der Moderne und der Begründer einer eigenständigen, kalifornischen Bauweise. Wegen seiner Wendung gegen den 'Internationalen Stil' blieb er in der Welt der Architektur lange Zeit isoliert. Holzbauweise bis hin zum All-over-Design ganzer Hauseinrichtungen kennzeichnen seinen Stil. Sein eigenes, 1922 in West-Hollywood gebautes Haus gilt als epochales Meisterwerk.

Vierzig seiner Häuser in und um Los Angeles wurden in dem Film SCHINDLERS HÄUSER innen wie außen im Kontext ihrer heutigen Umgebungen dokumentiert.

### **Der Regisseur über den Film**

Die Architektur projiziert einen Raumentwurf in die dreidimensionale Welt. Der Film nimmt diesen Raum und übersetzt ihn in zweidimensionale Bilder, die uns in der Zeit vorgeführt werden. Im Kino erfahren wir so etwas Neues: einen Gedankenraum, der uns über Gebäude meditieren lässt.

*Heinz Emigholz*

### **Der Prolog des Films**

Heute ist der 28. Mai 2006, ein Sonntag. Es ist 11 Uhr 4. Dies ist die Kreuzung von Palm und Holloway im Herzen von West Hollywood in

## **Rudolph M. Schindler (1887–1953)**

### **Architecture as Autobiography**

The film shows the following buildings by Rudolph Schindler in the order of their creation: Kings Road House (1921–22) in West Hollywood, Pueblo Ribera Court (1923–25) in La Jolla, How House (1925) in Silverlake, Wading Pool and Pergola (1925, with Richard Neutra) in Barnsdall Park, Lovell Beach House (1925–26) in Newport Beach, Freeman House by Frank Lloyd Wright (Furnishings 1928, 1938) in Hollywood, Growkowsky House (1928) in South Pasadena, Elliot House (1930) in Los Feliz, Von Koerber House (1931–32) in Hollywood Riviera, Buck House (1934) in Los Angeles, Walker House (1935–36) in Silverlake, DeKeyser House (1935–36) in Hollywood, Wilson House (1935–39) in Silverlake, Modern Creators Stores (1936, 1946) in West Hollywood, Fitzpatrick House (1936) in the Hollywood Hills, Rodakiewicz House (1937) in the Hollywood Hills, Bubeshko Apartments (1938 and 1941) in Silverlake, Yates Studio Remodel (1938–47) in Silverlake, Southall House (1938) in Echo Park, Westby House (1938–49) in Silverlake, Wolff House (1938) in Studio City, Falk Apartments (1939–40) in Silverlake, Coldwater Curve Stores (1939–42) in Studio City, Mackey Apartments (1939) in Los Angeles, Droste House (1940) in Silverlake, Rodriguez House (1940–42) in Glendale, Druckman House (1940–42) in the Hollywood Hills, Bethlehem Baptist Church (1944) in South Central Los Angeles, Presburger House (1945–47) in Studio City, Roth House (1945) in Studio City, Toole House (1946) in Palm Desert, Kallis House (1946–51) in Studio City, Laurelwood Apartments (1946–49) in Studio City, Tischler House (1949–50) in Westwood, Tucker House (1950) in the Hollywood Hills, Gordon House Remodel (1950) in the Hollywood Hills, Erlik House (1950–51) in the Hollywood Hills, Skolnik House (1950–52) in Los Feliz, and Schlessinger House (1952) in Silverlake, Los Angeles.

### **Synopsis**

The Austrian-American architect Rudolph Schindler (1887–1953) worked with Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright at the beginning of his career. Like Bruce Goff, he is a singularity of modernism and the founder of his own Californian style of building. His turn away from the International Style isolated him in the world of architecture for many years. His style is characterized by the use of wood and by the unified design of furnishings for entire households. His own home, built in 1922 in West Hollywood, is considered an epochal masterpiece. The film SCHINDLER'S HOUSES documents the interiors and exteriors of 40 of his houses in and around Los Angeles in the context of their surroundings today.

### **Director's statement**

Architecture projects space into this world. Cinemaphotography translates that space into pictures projected in time. Cinema then is used in a completely new way: as a space in which to meditate on buildings.

*Heinz Emigholz*

Los Angeles. Im Hintergrund ist der Fahrer der schwarzen Limousine, die langsam von links nach rechts fuhr, ausgestiegen. Er wird den Weg, den er kam, wieder zurückgehen. Eine Frau mit einer hellen Jacke und einem Hut wird von links nach rechts die Straße überqueren. Irgendwo auf diesem Bild ist ein Haus von Rudolph Schindler versteckt.

Angesichts dieser Kreuzung bleibt festzuhalten, dass es keinen Sinn macht, Bauwerke aus ihrer Umgebung zu isolieren. Wir sind umgeben von einem Verhau aus Verkehrsanlagen, umbautem Raum, asphaltierten Flächen, Propaganda und Brachen mit mehr oder weniger zufälligem Bewuchs. Eine Realität – komisch und tragisch zugleich –, die alles in den Schatten stellt, was das Ego eines einzelnen Architekten zu bieten hätte.

Zu sagen, all dies trüge den Namen einer identifizierbaren Gestaltung, wäre ein Witz. Und dazu ein Verbrechen an der Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft, die in all ihren Anwendungen und Veränderungen anonym bleiben wird. Ein Film, der dagegen noch einmal wagen würde – und sagen würde, 'Hier ist etwas, das trägt den Namen eines bestimmten Gestalters', wäre in diesem Sinne ein Verbrechen.

### **Zuneigung zum Raum**

#### **Interview mit dem Regisseur**

*Frage:* Wie verlief deine erste Begegnung mit Schindler?

*Heinz Emigholz:* 1975 kam ich durch Zufall am Lovell House in Newport Beach vorbei. Der Bau kam mir auf den ersten Blick zugleich eigenartig und sinnvoll vor. Aber zu der Zeit war ich als Filmmacher mit extrem zeitanalytischen Kompositionen beschäftigt, kein Gedanke an Architekturen außerhalb des Mediums Zeit. Die Ausdehnung meiner filmischen Arbeit auf Raumfragen und Raumdarstellungen kam erst später. Ich hatte die Begegnung mit dem Haus auch vergessen, bis ich es auf der Drehreise im Mai 2006 wiedererkannte. Erst Ende der achtziger Jahre sind mir ein oder zwei Häuser von ihm in Los Angeles bewusst aufgefallen. Ein paar Jahre später habe ich dann den Plan für die Filmserie *Photographie und jenseits* entwickelt. Und Schindler war nach Louis Sullivan und Robert Maillart zusammen mit Adolf Loos, Bruce Goff und Frederick Kiesler das missing link zur Gegenwart – was jedenfalls mein Raumempfinden anbelangt. Der International Style und seine expressionistischen High-Tech-Sektionen haben mich nie interessiert.

*Frage:* Wie gestalten sich die Vorbereitungen zu einem Dreh wie diesem – vom Katalog zur Feldforschung?

*H.E.:* Ich arbeite ja in keinem Auftrag, bin also erst einmal unabhängig und kann meinen Attraktionen folgen. Der Entschluss, mich 'enzyklopädisch' mit den Arbeiten eines bestimmten Architekten zu befassen, ging immer von einer konkreten Raumerfahrung aus. Mindestens ein von ihm gebauter Raum muss eine starke Zuneigung bei mir ausgelöst haben, sonst bin ich zu keiner Rechercheleistung fähig. Eine gewisse Gleichgesinntheit, was die Erfassung, Gestaltung und Erfahrung des Raumes betrifft, ist der Ausgangspunkt. Von da aus recherchiere und extrapoliere ich, bis der Entschluss gefasst ist, sich auf die Arbeit einer bestimmten Person einzulassen. Dann nehmen wir Kontakte auf, versuchen, Verbündete für das Projekt zu finden und Produktionsgelder aufzutreiben. Am Ende stellen wir die zugänglichen Bauwerke in einer Reiseroute zusammen. Das alles dauert Jahre.

*Frage:* Reicht eine erste Anwesenheit vor Ort, um 'das' Bild zu finden?

### **Prologue**

Today is May 28, 2006. A Sunday. It is four minutes past eleven in the morning.

This is the junction of Palm and Holloway, at the heart of West Hollywood in Los Angeles.

In the background, the driver of the black limousine that drove slowly from left to right has got out of the car. He is about to retrace his steps. A woman in a hat and pale jacket will cross the street from left to right. Hidden somewhere in this image is a house by Rudolph Schindler. Looking at this junction, it becomes clear that there is no point in trying to separate a building from its environment. We are surrounded by a hodgepodge of traffic systems, modified space, asphalted surfaces, propaganda and urban wasteland covered in haphazard vegetation. This jumble is both comic and tragic at the same time. It subsumes every shred of ego that any architect might be said to possess. It would be a joke to claim that all of this could be identified as design. It would also be a crime against the authorship of society as a whole, because this authorship, in all of its moods and variations, is bound to remain anonymous. In this sense, a film that still dares to say: "here is something that bears the name of a certain designer", is, quite simply, criminal.

### **Fondness for space**

#### **Interview with the Director**

*Question:* What was your first encounter with Schindler like?

*Heinz Emigholz:* In 1975, I happened to pass the Lovell House in Newport Beach. At first sight, the building struck me as simultaneously strange and well-conceived. But at that time, as a filmmaker I was working on extremely time-analytical compositions with no thought of architecture outside the medium of time. Only later did my film work expand to issues and depictions of space. And I had forgotten my encounter with the house until I saw it again on a shooting trip in May 2006. Not until the end of the 1980s did I consciously notice a house or two by him in Los Angeles. A few years later, I developed the plan for the film series *Photography and beyond*. After Louis Sullivan and Robert Maillart, Schindler, together with Adolf Loos, Bruce Goff, and Frederick Kiesler, was the missing link to the present – at least as far as my feeling for space is concerned. The International Style and its expressionistic High-Tech sections never interested me.

*Question:* How do you prepare for a shooting like this one – from the catalog to field research?

*H.E.:* I don't work on commission, so I am independent and can pursue what interests me. The decision to "encyclopedically" explore the work of a specific architect always began with a concrete experience of space. At least one room he built has to trigger an intense fondness in me; otherwise I can't do any research. A certain kinship in spirit in regard to grasping, designing, and experiencing space is the starting point. From there, I research and

*H.E.:* Ich glaube an den ersten Eindruck und die analytische Kraft der ersten Begegnung: You never get a second chance to make a first impression. Es kommt nur darauf an, wie konzentriert man arbeitet. Und Dreharbeiten sind bei mir nun mal die Zeit, in der mein Gehirn hundertprozentig in der realen Welt anwesend ist. Auch geht es gar nicht um 'das' – also das einzige, repräsentative – Bild, sondern um einen filmischen Zusammenhang, eine Abfolge einzelner Bilder, die durch den Schnitt und in der Erinnerung des Betrachters den Zusammenhang einer räumlichen Situation erzeugen sollen.

*Frage:* Kann es sein, dass die Schindler-Häuser eine Art innere Montage aufweisen, die dem Filmen entgegenkommt? Der Innenraum ist ja nicht in abgeschlossene Einheiten aufgeteilt, sondern zumeist ein großer, verschachtelter Raum, der unterschiedlichste Perspektiven aufweist.

*H.E.:* Es hat sich so gefügt, dass ich im letzten Frühjahr um den Schindler-Dreh herum auch fast alle noch existierenden Bauwerke von Adolf Loos gefilmt habe. Der Film heißt *Loos ornamental* und wird demnächst fertig werden. Natürlich ist die Idee seines „Raumplanes“ auch bei Schindler evident. Der Grundriss spielt keine große Rolle mehr. Es kommt auf die Sphäre an, in der sich unser Kopf frei im Raum bewegt. Geplant wurde eine komplexe, auf verschiedenen Ebenen ineinandergreifende Räumlichkeit, die eigentlich nur vor Ort gedacht und ausgeführt werden konnte. Das setzt eine extreme Handwerkskultur voraus, auf die Loos, Schindler und auch Goff noch zu ihren Lebzeiten bauen konnten. Die Müller-Villa von Loos in Prag, die ja wohl in dieser Hinsicht das am weitesten ausgeführte Projekt ist, hat übrigens – wie die meisten Häuser von Schindler auch – eine extreme Hanglage. Ansichten, Aussichten und Perspektiven werden gebaut auf dem Fundament einer komplexen natürlichen Gegebenheit. Das ist das Gegenteil von Formelarchitektur. Wie Schindler in Freiheit das ausführen und weiterentwickeln konnte, was Loos so konsequent angedacht hatte, und wie sehr Loos hier in Europa in der Sackgasse landen musste, das zeigen beide Filme. Natürlich reizen mich bei beiden die komplexen Raumsituationen, die unendlich viele Perspektiven freisetzen. Ich arbeite als Kameramann ja in dieselbe Richtung – weg von der falsch postulierten Eindeutigkeit des Raumes.

*Frage:* War es schwierig, alle Häuser, die ihr gefunden habt, zu filmen? Kommt man überall hinein?

*H.E.:* Es gibt gute Gründe, Filmteams nicht zu sich ins Haus zu lassen. Besonders in Hollywood, wo jeder weiß, dass Filmteams jeden Ort zerstören, den sie betreten. Oder die Bewohner sind krank oder längere Zeit verreist, ein Star will nicht, dass bekannt wird, wo er wohnt, und eine Punk-Gruppe nicht, wie feudal sie lebt. Für viele Leute aus dem Filmbusiness sind dazu soziale Kontakte mit dem Risiko behaftet, es womöglich mit den 'falschen' und nicht mit den 'richtigen' Leuten zu tun zu bekommen. Häuser-hopping und upscale-mobility auf dem Immobilienmarkt sind dort Primärtätigkeiten. Ich respektiere das, eine Wohnung ist etwas sehr Privates. Wir waren beim Filmen nur zu dritt, und May Rigler hat in Los Angeles in monatelanger Arbeit ein Vertrauensverhältnis zu den Hausbewohnern aufgebaut. Wo wir gedreht haben, wurden wir so freundlich und offen empfangen, wie es wohl nur in Amerika möglich ist. Aber bei Schindler habe ich eine Grenze im Hinblick auf einen Bereich erreicht, dem ich mich nicht mehr aussetzen möchte: im Zusammenhang nämlich mit Drehgenehmigungen und Idiosynkrasien derjenigen, die zu entscheiden haben, ob man drehen darf oder nicht. Interessant war die Reaktion gewisser

extrapolate until I decide to open myself to the work of a specific person. Then we seek contacts and try to find allies for the project and to raise production money. In the end we plan a travel route that covers the accessible constructions. It all takes years.

*Question:* Does your first on-site visit suffice to find "the" image?

*H.E.:* I believe in first impressions and the analytical power of the first encounter. You never get a second chance to make a first impression. It just depends on how concentratedly you work. And with me, shootings are the time when my brain is 100 percent present in the real world. And the point isn't "the" image – some single, representative image – but a cinematic context, a sequence of individual images that the editing and the viewer's memory turn into a spatial situation.

*Question:* Can it be that the Schindler houses display a kind of inner montage that meets the films halfway? The interior space is not divided into separate units, but is usually a larger, convoluted room that presents a wide range of perspectives and thus accommodates the cinematic way of seeing in montage.

*H.E.:* It so happened that last spring, around the time of the Schindler shooting, I filmed almost all still-existing constructions by Adolf Loos. The film is titled *Loos ornamental* and will be finished soon. Of course, the idea of his "spatial plan" is also evident in Schindler. The floor plan no longer plays a big role. What counts is the sphere in which our head moves freely in the space. Planned was a complex spatiality that interlocks on various levels and that really can't be conceived and carried out except on site. That presupposes an extreme culture of craftsmanship, on which Loos, Schindler, and Goff could still count in their lifetimes. Incidentally, Loos' Müller villa in Prague, which is the most elaborated project in this regard, is on a steep slope – like most of Schindler's houses, as well. Views and perspectives of and from the house are built on the foundation of a complex natural situation. This is the opposite of formula architecture. The two films show how Schindler could carry out and further develop in freedom what Loos had conceived so consistently and the degree to which Loos had to land in a dead end here in Europe. Of course, with both I'm fascinated by the complex spatial situations, which open up countless perspectives. I work in this same direction as a cameraman – away from the falsely postulated clarity of space.

*Question:* Was it difficult to film all the houses you found? Do you gain access everywhere?

*H.E.:* There are good reasons not to let film teams into your home. Especially in Hollywood, where everyone knows that film teams destroy every place they enter. Or the residents are ill or on a long trip. Or a star doesn't want people to know where he lives; a punk band doesn't want it known how luxuriously it lives. And for many people in show biz, social contacts carry the risk that one might end up with the "wrong", rather than the "right" people. House-hop-



Architekturtheoretiker. Sie führten sich so auf, als würde man ihnen durch das Filmen und Dokumentieren der Häuser das Lebensthema klauen. Fakultätskriege in der realen 3D-Welt, das war richtig komisch. Die in diesen Kreisen verbreitete Unsitte, 'repräsentative' Ansichten obligatorisch machen zu wollen, hatte sich bei den Bewohnern, die wir kennengelernt haben, aber nicht verbreitet. Die ursprünglichen Bauherren und Bauherinnen der Schindler-Häuser waren fast alle Mitglieder der künstlerischen oder wissenschaftlichen Bohème von Los Angeles. Sie waren an günstigen, aber trotzdem eigenwilligen und individuell zugeschnittenen Häusern interessiert. Glücklicherweise sind die Häuser dadurch auch – obwohl inzwischen legendär geworden – für eine gewisse exklusive Klientel zu klein, als dass sie sich dafür interessieren könnten. Für die ist dann John Lautner da. Und glücklicherweise habe ich auch inzwischen fast alles gedreht, was ich von sogenannten berühmten Architekten jemals drehen wollte. Und um die anonymen, nicht mit einem Namen belegten architektonischen Situationen, für die ich mich inzwischen weit mehr interessiere, kümmert sich ja noch niemand.

*Frage:* Unsere Rezeption von Autoren-Architektur ist heute auf zwei verschiedene Weisen möglich. Zum einen über hochwertige Abbildungen, über Kataloge, in denen die Objekte quasi als Unikate aus ihren Kontexten herauspräpariert werden und zu feiern sind. Zum anderen über die Begegnung mit ihnen vor Ort, was zum Teil über einen exzessiven Architekturtourismus gefördert wird. Zwischen beiden Rezeptionen entsteht aber des öfteren ein Erfahrungsriss, der vielleicht auch einen ästhetischen Riss impliziert: Das Modell im Katalog wird 'überschattet' von seiner gelebten Existenz in einem Umfeld und einer Geschichte, die die Architektur mit Spuren belegt, die aus ihr etwas anderes herausholen, vielleicht das, was du mit der „Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft“ beschreibst.

*H.E.:* Die Aporien der Architektur fotografie sind bekannt. Begrenzter Platz in den Veröffentlichungsmedien führt zu starken inszenatorischen Raffungen und Beschränkungen auf das angeblich Wesentliche – und zum Großeinsatz von Weitwinkelobjektiven, damit alles in einem Bild erfasst wird. Ein menschliches Maß bleibt dabei meistens auf der Strecke. Was gut ist für die Verkaufsbroschüren der Architekten, muss ja nicht unbedingt etwas mit dem zu tun haben, was man in diesen Räumen oder durch diese Räume erleben kann. Architektur tourismus finde ich interessant, weil durch die eigene körperliche Erfahrung eines gebauten Raumes seine mediale Repräsentanz relativiert, wenn nicht sogar hinterfragt und dann kritisiert werden kann. Der Prolog meines Filmes kündigt ja das Verbrechen an, das ich dann noch einmal begehe: relative Isolierung einer Autoren-Architektur aus einem gesamtgesellschaftlichen Kontext. In vielen Filmen, die sich mit Architektur befassen, wird versucht, diesen Kontext durch essayistische Kommentare herbeizuzitieren. Das ist für mich der falsche Weg, weil er dann auch noch der Grunderfahrung mit einem Objekt aus dem Weg geht. Viel besser wäre es doch, diesen Kontext selbst wieder darzustellen, wie es die erste Einstellung von SCHINDLERS HÄUSER tut. Am Rande bemerkt: Einige derjenigen, die den Film bisher gesehen haben, sagen, sie hätten ständig das Gefühl gehabt, sich in einer Geschichte oder in Rudimenten von Erzählungen zu bewegen. In der Tat ragen bestimmte Landschaften der Stadt Los Angeles in die Bilder hinein, und viele der gezeigten Häuser auch in einige Filme, die dort gedreht worden sind. Was sich in SCHINDLERS HÄUSER zeigt, ist aber wohl mehr das Los Angeles von Maya Deren, Thom Andersen und David Lynch, als das von Alan Rudolph und Wes Anderson.

ping and upscale mobility on the real estate market are primary activities there. I respect that. A home is something very private. When we filmed, there were only three of us, and May Rigler spent months in Los Angeles building relationships of trust with the people living in the houses. Where we shot, we were received with a warmth that is probably possible only in America. But with Schindler, I reached a limit in an area that I don't want to expose myself to anymore: in connection with shooting permissions and the idiosyncrasies of those who decide whether you can film or not. The reaction of certain architecture theorists was interesting. They acted as if our filming and documenting the houses was stealing their life theme. Faculty wars in the real, 3-D world – it was really funny. The deplorable custom in these circles of trying to make "representative" views mandatory had not, however, spread to the residents we got to know. Almost all the original owners were part of the artistic or scientific bohemia of Los Angeles. They wanted affordable, but still highly individualistically designed houses. Fortunately, that made these houses – though they are meanwhile legendary – too small to be interesting for a certain exclusive clientele. John Lautner is there for them. And fortunately, I have meanwhile filmed almost everything I ever wanted to of the so-called famous architects. And no one yet pays any attention to the anonymous architectonic sites that don't have any name and that now interest me much more.

*Question:* Today we have two ways to receive "auteur architecture". First, via high-quality depictions in catalogs, in which objects are dissected from their contexts and celebrated as unique items. The other way is by encountering them on-site, which is in part promoted by an excessive architecture tourism. But between the two modes of reception a gap in experience often opens up that may imply an aesthetic gap, as well: the model in the catalog is "overshadowed" by its lived existence in an environment and in a history that leaves traces on the architecture, bringing something else out of it, maybe what you describe as the "originality of an authorship of the whole society".

*H.E.:* The aporias of architectural photography are well known. Limited space in the publication media leads to intensely staged condensations and limitations to the supposedly essential – and to much use of wide-angle lenses, so that everything is captured in one picture. A human scale is thereby often lost. What is good for the architect's sales brochures need not have anything to do with what one can experience in or through these rooms. I find architecture tourism interesting because one's own physical experience of a constructed room relativizes its media representation, even casting it into doubt and opening it to criticism. The prologue of my film proclaims the crime that I then commit: the relative isolation of an auteur architecture from the context of a whole society. Many films about architecture try to quote this context into being by providing essayistic commentary. For me, that's the wrong path, because it avoids the basic experience with an object. It

*Frage:* Ist der 'ästhetische Riss' ein konstitutiver, vielleicht ein A-priori-Bestandteil deiner Architekturfilmarbeit oder doch erst das Ergebnis einer Auseinandersetzung vor Ort? Mir kommt es vor, als wäre bei *Sullivans Banken* das Milieu nicht so kräftig dagewesen wie in den anderen Arbeiten.

*H.E.:* Im Film ist der von dir beschriebene Riss konstitutiver als in der Fotografie. Allein schon durch den Ton reicht vieles, was nicht im Bild ist, ins Filmbild hinein. Auch werden Filmbilder in der Schnittabfolge permanent 'umgedreht' und in neue Beziehungen gesetzt. Die Bedeutungszuweisungen im Film können logischerweise nicht so eindeutig sein wie in der Fotografie, selbst wenn man das als Regisseur versuchen wollte. Ich habe aber gar nicht die Absicht, Idealzustände zu isolieren und vorzuführen. Ich verwende in diesen Filmen keine historischen Aufnahmen, weil mich die Existenz der gezeigten Gebäude im Heute, also zu einer ganz bestimmten Zeit interessiert. Damit mache ich auch Dokumentationen über das jeweilige Heute. Das war schon bei *Sullivans Banken* so.

*Frage:* Das grüne Wuchern, die Natur, ist ja eigentlich auch ein 'Subjekt' des Films. Ich hatte den Eindruck, dass SCHINDLERS HÄUSER auch ein Film über das Zurückerobern der Zivilisation durch die Natur ist – über ein seltsames Zusammen von Kultur und Natur, das die Häuser haben.

*H.E.:* Aber das ist kein Gegensatz. Schindler hatte sehr realistische Visionen darüber, wie die Häuser eingebettet in eine erst später nachwachsende Natur wirken würden. Zu vielen Häusern wurde die Landschaft um sie herum mitgeplant. Er war also auch Landschaftsarchitekt. Er hat an extremen Plätzen gebaut, in der wilden, fast unzugänglichen Berglandschaft, die das Los Angeles Becken vom San Fernando Valley trennt. Die Natur und ihre extremen Bedingungen war immer sofort Thema seiner Arbeit. Viele 'Ergebnisse' seiner Arbeit hat er so gar nicht miterlebt, weil erst Jahrzehnte nach der Fertigstellung eines Baus die Natur ihr Übriges dazugetan hatte. Zum Beispiel das Elliot House in Los Feliz: Auf den Fotos kurz nach seiner Fertigstellung 1930 steht es weit sichtbar wie eine abstrakte Skulptur an einem kahlen Hügel. Heute verschwindet es in einem Bambuswald, und nur noch Teile der Garage sind von der Straße aus sichtbar. Das Haus nimmt aber in seinen Strukturen die Formen des Bambuswaldes schon auf, obwohl dieser zur Bauzeit noch gar nicht existierte. Das Kings Road House, das einmal in der Pampa stand und jetzt leider von Apartmentklötzen umgeben ist, ist von vornherein als Teil einer großen Gartenanlage konzipiert worden. Schindler war geradezu besessen von der Natur. Er hat 'sleeping-porches' zum Draußenschlafen für seine Häuser entworfen. Die Natur war Teil seiner Sache.

*Frage:* Wie würdest du den (Un)Gleichgewichtszustand zwischen den beiden Erfahrungsebenen – hier das Objekt, dort die Geschichte und die Gesellschaft – beschreiben, der dir wichtig ist?

*H.E.:* Von der Ebene des Betrachters aus. Wir sind zur Ansicht von Oberflächen verdammt. Die meisten medialen Oberflächen versuchen leider, Worten nachzuturnen und an deren vermeintlicher Autorität zu partizipieren. Es gehört aber nun mal zur Logik der dreidimensionalen Welt, dass die überwiegende Anzahl der in ihr möglichen Bilder oder Bildzusammenhänge noch gar nicht gezeigt oder im Bewusstsein angekommen ist. Jedenfalls weiß ich von einer Klasse von Bildern, die noch zu machen sind und die die Gesellschaft und ihre jeweilige 'Natur' zeigen, ohne im Wort zu verharren.

*Das Gespräch führte Marc Ries, Medientheoretiker an der HGB Leipzig und in Wien.*

would be much better to depict this context itself, as in the first take of SCHINDLER'S HOUSES. Incidentally, some of those who have seen the film say they constantly had the feeling of moving in a story or in rudiments of tales. And indeed, certain landscapes of the city of Los Angeles extend into the images, and many of the houses the film shows are seen in films shot in Los Angeles. But what is evident in SCHINDLER'S HOUSES is more the Los Angeles of Maya Deren, Thom Andersen, and David Lynch than that of Alan Rudolph and Wes Anderson.

*Question:* Is the "aesthetic gap" a constituting one, perhaps an a priori component of your architecture-film work, or is it the result of what happens on site? It seems to me as if the milieu were less intensely present in *Sullivan's Banks* than in the other works.

*H.E.:* The gap you describe is more fundamental to film than to photography. The sound alone brings much into the film that is not in the picture. And film images are constantly "turned around" and set in new relationships in the sequence of takes. Attributions of significance logically cannot be as clear-cut in film as they can in photography, even if the director wanted to try. But I don't have the aim of isolating and presenting ideal states. In these films, I don't use historical footage, because I'm interested in the current existence of the buildings shown; that is, at a very specific time. I thereby also document the respective present day. That was already the case with *Sullivan's Banks*.

*Question:* The proliferation of green, of nature, is actually also a "subject" of the film. I had the impression that SCHINDLER'S HOUSES is also a film about nature reconquering civilization – through a strange affiliation of culture and nature that the houses have.

*H.E.:* But that is no opposition. Schindler had very realistic visions of the effect the houses would have in an environment that would not grow back until later. With many houses, the landscape around them was part of the plan. So he was also a landscape architect. He built in extreme places, in the wild, almost inaccessible mountain landscape that separates the Los Angeles Basin from the San Fernando Valley. Nature and its extreme conditions were always immediately a theme of his work. Many "results" of his work he never experienced, because nature did not play its part until decades after construction was completed. For example the Elliot House in Los Feliz: in the photos shortly after its completion in 1930, it stands visible from afar, like an abstract sculpture on a barren hill. Today it disappears in a bamboo forest, and only parts of the garage are still visible from the street. But in its structures, the house takes up the forms of the bamboo forest – which didn't even exist at the time of construction. The Kings Road House, which was once way out in the sticks and now, unfortunately, is surrounded by block-like apartment buildings, was conceived from the start as part of a large garden area. Schindler was downright obsessed with nature. He designed "sleeping porches" for his houses, where one could sleep outside. Nature was part of his thing.

## Biofilmografie

**Heinz Emigholz** wurde 1948 bei Bremen geboren. Seit 1973 ist er in Deutschland und in den USA als freischaffender Filmmacher, bildender Künstler, Kameramann, Autor, Publizist und Produzent tätig. Viele Ausstellungen, Retrospektiven, Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. 1974 Beginn der enzyklopädischen Zeichenserie *Die Basis des Make-Up*, der ab September 2007 im Berliner Museum Hamburger Bahnhof eine große Einzelausstellung gewidmet sein wird. 1978 gründete er die Produktionsfirma Pym Films. 1984 Beginn der Filmserie *Photographie und jenseits*. Seit 1993 hat er den Lehrstuhl für Experimentelle Filmgestaltung an der Universität der Künste Berlin inne. 2003 Beginn der Edition seiner Filme auf DVD (Filmgalerie 451). Publikationen u. a.: *Krieg der Augen*, *Kreuz der Sinne*, *Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst*, *heilen die Künstler ihre Neurosen selbst*, *Normalsatz – Siebzehn Filme* und *Das schwarze Schamquadrat* (alle vier Bücher im Verlag Martin Schmitz), *Die Basis des Make-Up (I)* und *(II)*, *Der Begnadete Meier* und *Kleine Enzyklopädie der Photographie* (in *Die Republik* Nr. 68–71, 76–78, 89–91, 94–97).

## Veröffentlichte Filme / Released films

1972–73: *Schenec-Tady I* (27 Min., Forum 1975). 1973: *Schenec-Tady II* (19 Min., Forum 1975). 1973–74: *Arrowplane* (23 Min., Forum 1974). 1974: *Tide* (34 Min., Forum 1976). 1972–75: *Schenec-Tady III* (20 Min., Forum 1976). 1975–76: *Hotel* (27 Min., Forum 1976). 1976–77: *Demon – Die Übersetzung von Stéphane Mallarmés 'Le Démon de l'Analogie'* (30 Min., Forum 1979). 1978–81: *Normalsatz* (105 Min., Forum 1982). 1974–83: *The Basis of Make-Up I* (20 Min., Forum 1984). 1979–85: *Die Basis des Make-Up* (84 Min.). 1974–87: *Die Wiese der Sachen* (The Meadow of Things, 88 Min.). 1986–90: *Der Zynische Körper* (The Holy Bunch, 89 Min., Forum 1991). 1993–2000: *Sullivans Banken* (38 Min., Forum 2001). 1983–2000: *The Basis of Make-Up II* (48 Min., Forum 2001). 1995–2000: *Maillarts Brücken* (24 Min., Forum 2001). 1988–2001: *Miscellanea I* (20 Min.). 1988–2001: *Miscellanea II* (19 Min.). 1998–2002: *Goff in der Wüste* (Goff in the Desert, 110 Min., Forum 2003). 1997–2004: *Miscellanea III* (22 Min., Forum 2005). 1996–2004: *The Basis of Make-Up III* (26 Min., Forum 2005). 2002–2005: *D'Annunzios Höhle* (52 Min., Forum 2005). 2005–2006: Über fünfzig Kurzfilme zum Projekt *Architektur Laboratorium Steiermark* für die internationale Wanderausstellung *Sense of Architecture* (zusammen 330 Min.). / More than 50 short films for the project *Architektur Laboratorium Steiermark* as part of the international traveling exhibition *Sense of Architecture* (total running time 330 Min.). 2006–2007: **SCHINDLERS HÄUSER / SCHINDLER'S HOUSES**.

Zwei weitere Filme der Serie *Photographie und jenseits*, *Loos ornamental* und *Kieslers Projektionen* (beide ca. 60 Min.), sind kurz vor der Fertigstellung. Die Spielfilme *Tale of Five Cities* und *Second Nature – Die zweite Natur* befinden sich in Vorbereitung.

*Question:* How would you describe the state of (im)balance between the two levels of experience that is important to you: here the object, there history and society?

*H.E.:* From the level of the viewer. We are damned to view only surfaces. Most media surfaces unfortunately try to copy the acrobatics of words and to take part in their supposed authority. But it is part of the logic of the three-dimensional world that the greatest number of images or pictorial contexts possible in it have never been shown or arisen in consciousness. At any rate, I am aware of a class of images that are yet to be made and that show the society and its respective "nature" without clinging to words. *The interview was conducted by Marc Ries, media theorist at the HGB Leipzig and in Vienna.*

## Biofilmography

**Heinz Emigholz** was born near Bremen in 1948. Since 1973, he has worked in Germany and the United States as a freelance filmmaker, visual artist, cameraman, author, journalist, and producer. He has had many exhibitions, retrospectives, lectures, and publications in Germany and abroad. In 1974, he began the encyclopedic series of signs, *Die Basis des Make-Up*, to which a major solo exhibition will be devoted in Berlin's Hamburger Bahnhof museum starting in September 2007. In 1978, he founded the production company Pym Films. In 1984, he began the film series *Photography and beyond*. Since 1993, he has held the chair for Experimental Film Design at the University of the Arts, Berlin. In 2003, he began releasing his films on DVD (Filmgalerie 451). His publications include: *Krieg der Augen*, *Kreuz der Sinne*; *Seit Freud gesagt hat, der Künstler heile seine Neurose selbst*, *heilen die Künstler ihre Neurosen selbst*; *Normalsatz – Siebzehn Filme*; and *Das schwarze Schamquadrat* (all published by Martin Schmitz), *Die Basis des Make-Up (I)* and *(II)*, *Der Begnadete Meier*, and *Kleine Enzyklopädie der Photographie* (in *Die Republik* Nr. 68-71, 76-78, 89-91, 94-97).

Two more films in the series *Photography and beyond* are almost complete: *Loos ornamental* and *Kieslers Projektionen* (each ca. 60 minutes). The feature films *Tale of Five Cities* and *Second Nature – Die zweite Natur* are in preparation.



Heinz Emigholz