



## Loos ornamental

Regie: Heinz Emigholz

Photographie und jenseits – Teil 13 / Photography and beyond – Part 13

**Land:** Österreich, Deutschland 2008. **Produktion:** Amour Fou, Wien; KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Wien, in Zusammenarbeit mit der Heinz Emigholz Filmproduktion Berlin. **Konzept, Regie, Kamera, Schnitt:** Heinz Emigholz. **Originalton:** Christine Gloggen-giesser. **Kameraassistent:** Volkmar Geiblinger, Till Beckmann. **Tongestaltung:** Christian Obermaier. **Tonmischung:** Eckart Goebel. **Titel:** Martin Putz. **Filmgeschäftsführung:** Heide Semmelrock. **Produktionskoordination:** Christine Gloggen-giesser. **Produktionsleitung:** Alexander Glehr. **Produktionsassistent:** Richard Wilhelmer. **Herstellungsleitung:** Alexander Dumreicher-Ivanceanu. **Redaktion:** Johanna Hanslmayr (ORF), Jutta Krug (WDR), Reinhard Wulf (WDR/3sat). **Produzenten:** Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu.

**Format:** 35mm, 1:1.37, Farbe. **Länge:** 72 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprachen:** Englisch, Deutsch. **Uraufführung:** 14. Februar 2008, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Autlook Filmsales, Peter Jäger, Zieglergasse 75/1, 1070 Wien, Österreich. Tel.: (43-1) 7205 5357-0, Fax: (43-1) 7205 5357-2, email: peter@autlookfilms.com; www.amourfou.at; www.pym.de; www.adolf-loos-film.com

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

## **Inhalt**

Der Film zeigt siebenundzwanzig noch existierende Bauwerke und Innenausstattungen des österreichischen Architekten Adolf Loos (1870–1933) in der Chronologie ihrer Entstehung. Adolf Loos war ein Begründer der europäischen architektonischen Moderne. Seine offensive Wendung gegen eine ornamentale Verzierung von Gebäuden wurde zum architekturtheoretischen Streitfall. Die Entwicklung seines 'Raumplans' setzte ein neues Denken über die zu bauenden Räume in Kraft. Die Bauwerke – Häuser, Laden- und Wohnungseinrichtungen, Fassaden und Denkmäler – stammen aus den Jahren 1899 bis 1931 und wurden in Wien, Niederösterreich, Prag, Brno, Pilsen, Nachod und Paris im Kontext ihrer heutigen Umgebungen im Jahr 2006 aufgenommen.

## **Adolf Loos (1870–1933)**

### **Architektur als Autobiographie**

Der Film zeigt in chronologischer Reihenfolge folgende Bauwerke und Innenausstattungen von Adolf Loos: Café Museum (1899), Kärtner Bar (1908) und Haus am Michaelerplatz (1909–11) in Wien I, Haus Steiner (1910), Haus Scheu (1912/13) und Haus Horner (1912) in Wien XIII, Buchhandlung Manz (1912) in Wien I, Wohnung Rosenfeld (1912) in Wien XIII, Schneidersalon Kníze (1910–13) und Wohnung Boskovits (1913) in Wien I, Fassade Anglo-Österreichische Bank (1913) in Wien VI, Haus Duschnitz (1915/16) in Wien XIX, Rohrbacher Zuckerraffinerie, Fabrikgebäude und Villa Bauer (1916/17) in Hrusovany, Tschechien, Grab Peter Altenberg (1919) auf dem Zentralfriedhof in Wien, Siedlungshaus Lainz und Grundsteinlegungsdenkmal Friedensstadt (1921) und Haus Rufer (1922) in Wien XIII, Landhaus Spanner (1924) in Gumpoldskirchen, Niederösterreich, Grundsteinlegungsdenkmal der Siedlung Laaerberg (1924) in Wien X, Umbau Schloss Ritter (1925), dazu das Messegelände Brünn in Brno, Tschechien, Haus Tristan Tzara (1925/26) in Paris XVIII, Haus Moller (1928) in Wien XVIII, Haus Brummel (1929) in Pilsen, Tschechien, Landhaus Khuner (1929/30) in Payerbach, Niederösterreich, Villa Müller (1928–30) in Prag, Tschechien, Doppelhäuser in der Werkbundsiedlung (1930–32) in Wien XIII, Arbeitersiedlung Babí (1931) in Nachod, Tschechien, und Haus Mitzi Schnabl (1931) in Wien XXII, dazu das Grabmal Adolf Loos auf dem Zentralfriedhof in Wien.

### **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 Fluss der Oberflächen**

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

*Frage:* Nach Rudolph Schindler – *Schindlers Häuser* lief im Forum 2007 – widmest du dich nun einem weiteren österreichischen Architekten: Adolf Loos. In welcher Beziehung stehen die beiden zueinander?

*Heinz Emigholz:* Adolf Loos war in mehrfacher Hinsicht ein Vorbild für Rudolph Schindler. Zum einen darin, den Raum so kompliziert zu denken, wie er ist oder sein könnte, und zu bauen, wie es möglich ist; den Lebensraum als Denkraum zu gestalten und ihn nicht durch repräsentatives Gehabe zu verschandeln. Zum anderen gibt es Paral-

## **Synopsis**

The film shows 27 still-existing buildings and interiors by Austrian architect Adolf Loos (1870–1933) in order of their construction. Adolf Loos was one of the pioneers of European Modernist architecture. His vehement turn against ornamentation on buildings triggered a controversy in architectural theory. The development of his "spatial plan" launched a new way of thinking about spaces to be built. His houses, furniture for shops and apartments, façades, and monuments were built between 1899 and 1931. They were filmed in 2006 in Vienna, Lower Austria, Prague, Brno, Pilsen, Nachod, and Paris in their present surroundings.

## **Adolf Loos (1870–1933)**

### **Architecture as autobiography**

The film shows the following buildings and interiors by Adolf Loos in order of their construction: Café Museum (1899), Kärtner Bar (1908), and the house on Michaelerplatz (1909–11) in Vienna I; the Steiner (1910), Scheu (1912/13), and Horner (1912) houses in Vienna XIII; the Manz bookstore (1912) in Vienna I, the Rosenfeld apartment (1912) in Vienna XIII, the Kníze tailor shop (1910–13), and the Boskovits apartment (1913) in Vienna I; the façade of the Anglo-Austrian Bank (1913) in Vienna VI, the Duschnitz house (1915/16) in Vienna XIX, the Rohrbacher sugar refinery, a factory, and Villa Bauer (1916/17) in Hrusovany, Czech Republic; the Peter Altenberg grave (1919) in the Central Cemetery in Vienna, the Lainz settlement house, Friedensstadt foundation stone monument (1921), and Rufer house (1922) in Vienna XIII; the Spanner country house (1924) in Gumpoldskirchen, Lower Austria, the foundation stone monument of the Laaerberg settlement (1924) in Vienna X, the reconstructed Ritter castle (1925) and Brünn trade fair grounds in Brno, Czech Republic; the Tristan Tzara house (1925/26) in Paris XVIII, the Moller house (1928) in Vienna XVIII, the Brummel house (1929) in Pilsen, Czech Republic, the Khuner country house (1929/30) in Payerbach, Lower Austria, Villa Müller (1928–30) in Prague, Czech Republic, duplexes in the Werkbund Settlement (1930–32) in Vienna XIII, the workers' settlement Babí (1931) in Nachod, Czech Republic, the Mitzi Schnabl house (1931) in Vienna XXII, and the Adolf Loos grave in the Central Cemetery in Vienna.

### **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 to meditate on buildings.

*Heinz Emigholz*

### **The stream of surfaces – Interview with the director**

*Question:* After Rudolph Schindler – *Schindler's Houses* was shown in the Forum 2007 – you have now turned to another Austrian: Adolf Loos. What relation do the two have to each other?

lelen in ihrer Beziehung zu den USA. Loos hat in den 1890er Jahren entscheidende Anstöße in Chicago erfahren. Der Einfluss, den Louis Sullivan auf ihn hatte, auch in Hinsicht auf ein Bauen, das der Demokratie verpflichtet ist, war nachhaltig und ist unverkennbar. Für Schindler sind Amerika und seine Möglichkeiten in Kalifornien Wirklichkeit geworden. Er konnte sich freischwimmen, lässt man mal seine Behinderung durch den 'International Style' außer Acht. Das Schicksal Loos' war es dagegen, in der europäischen Sackgasse zu enden. Meine Filme über die beiden spiegeln diesen Kern: die großartige Loos'sche Raumplan-Idee und was aus ihr auf zwei unterschiedlichen Kontinenten werden konnte. Beide Filme entlassen mich mit völlig unterschiedlichen Gefühlen.

*Frage:* Kannst du diese Raumplan-Idee im Hinblick auf die von dir wahrgenommenen Unterschiede ihrer Umsetzung in den USA und in Europa kurz erläutern?

*H.E.:* Beide Architekten haben von innen nach außen gebaut. Komplexe, über mehrere Ebenen geschachtelte Räume unterschiedlicher Höhen, die eine simple Stockwerkeinteilung aufbrechen, werden ineinandergefügt. Bei Schindler wirkt das fragiler, weil die kalifornischen Witterungsbedingungen es zuließen, die Grenze zwischen Außen und Innen fließender zu gestalten; bei Loos monumentaler, weil er sich nach außen hin abschließen musste.

*Frage:* Über Adolf Loos wurde gesagt, er hasse Ornamente. Dein Film heißt LOOS ORNAMENTAL – das heißt, dass diesmal zwischen die Dreidimensionalität der Räume und die Zweidimensionalität des Films das Ornamentale der Architektur geschaltet ist. Was hat dich daran im Vergleich zu deinen bisherigen Filmen der Serie besonders interessiert?

*H.E.:* In der Tat eilt Loos der journalistische Ruf voraus, Ornamente zu hassen. Die Missverständnisse liegen darin begründet, was man jeweils unter dem Begriff Ornament versteht. Das Ornamentale im Sinne einer floralen Ziselierung ist tatsächlich nicht seine Sache. Betritt man jedoch die von ihm gestalteten Innenräume, sieht man nichts als Ornamente, die aus den Strukturen der natürlichen Materialien Holz, Stein, Metall und Stoff gebildet sind. Auch Maserungen im Holz oder Adern im Marmor werden durch kunstreiche Anordnungen von Schnittflächen zur Geltung gebracht. Gegen den Strich gebürstet erscheinen die von ihm verwendeten natürlichen Materialien in der Gesamtkomposition eines Raums als Ornament. Der gebaute Raum selbst bildet in seiner verschachtelten Struktur ein dreidimensionales Ornament. Loos hatte kein Problem damit, sich in angebliche Widersprüche zu verwickeln. Sein verquaster Aufsatz *Ornament und Verbrechen* von 1910 ist leider in der Folge maßlos verdreht und verabsolutiert worden. Er war kein 'terrible simplificateur'. Mich interessiert Komplexität, ein komplexes Raumgitter, durch das sich Wirklichkeit erkennen lässt, und das bietet er mir und meiner Kamera.

*Frage:* Den Begriff 'Verbrechen' hast du in *Schindlers Häuser* im Zusammenhang mit dem Versuch benutzt, das Werk eines einzelnen Architekten aus seiner Umgebung herauszulösen, um einen Film darüber zu drehen. Sind Architekten und Filmemacher der gleichen Moral verpflichtet? Sind Verbrechen dazu da, begangen zu werden?

*H.E.:* Die meisten Bauwerke der Architekten, die mich interessieren, sind unabhängig von dem Ort, an dem sie erbaut wurden, nicht denkbar. Sie funktionierten nur in Relation zu einem ganz bestimmten Ort. Diese räumliche Umgebung prägt auch Maßstäbe, setzt Beziehungen, die dann nicht mehr beliebig sein können. Nach dieser Richtschnur zu bauen und zu filmen, ist natürlich etwas Grundsätzliches, vielleicht

*Heinz Emigholz:* Adolf Loos was in many ways a role model for Rudolph Schindler. First, in conceiving space to be as complicated as it is or could be and in building as possible; shaping the space of life as a space for thought and not blighting it by putting on pompous airs. Second, there are parallels in their relationship to the United States. Loos received crucial impetus in Chicago in the 1890s. The influence of Louis Sullivan, including in terms of an architecture with allegiance to democracy, was lasting and unmistakable. For Schindler, America and its possibilities became reality in California. He could set off on his own path, if we ignore the obstacles the International Style put in his way. Loos' fate, by contrast, was to get stuck in Europe's dead end. My films about them mirror this core: Loos' great spatial plan idea and what could become of it on two differing continents. The two films leave me with completely different feelings.

*Question:* Can you briefly explain this spatial plan idea and the differences you perceive in its implementation in the U.S.A. and Europe?

*H.E.:* Both architects built from the inside outward. Complex rooms interlock on several levels with different heights, breaking up any simple division of stories. With Schindler, it seems more fragile, because California's climate permits designing a more flowing boundary between inside and outside; with Loos, it is more monumental, because he had to seal things off from the outside.

*Question:* It was said that Adolf Loos hated ornament. Your film is titled LOOS ORNAMENTAL – which means this time the ornamental aspect of architecture is placed between the three-dimensionality of the spaces and the two-dimensionality of film. What interests you in particular in this series in comparison with your earlier films?

*H.E.:* It's true that Loos has the journalistic reputation of hating ornament. The misunderstanding is based on what people understand by the term. Ornament in the sense of floral relief really isn't his bag. But if you enter the interiors he designed, all you see is ornamentation formed by the structures of the natural materials of wood, stone, metal, and textiles. Artfully arranging cut surfaces brings out the grain of wood and the veining of marble. To be contrarian: the materials he uses in the overall composition of a room appear as ornamentation. In its interlocking character, the constructed space itself is a three-dimensional ornament. Loos didn't worry about his supposed contradictions. Unfortunately, his pretentious 1910 essay *Ornament and Crime* has been completely distorted and absolutized. He was not a terrible simplifier. What interests me is complexity, a complex spatial grid through which reality can be recognized, and he offers that to me and my camera.

*Question:* In *Schindler's Houses*, you used the term "crime" in connection with the attempt to remove the work of an individual architect from its surroundings to make a film about it. Are architects and filmmakers beholden to the same morality? Are crimes there to be committed?

Moralisches. Attraktionsmontagen im Sinne von Eisenstein oder Vigo interessieren mich in der Architektur genauso wenig wie im Film. Ich will den Fluss der Oberflächen abbilden und nicht eine blöde Idee. Die ursprünglichen Umgebungen von Bauwerken verschwinden aber im Laufe der Zeit, und ein allgemeiner, unkontrollierbarer Verfall macht sich breit, unausweichlich. Das nennt sich dann Wirklichkeit und ist durch Verbrechen auch nur kurzfristig zu stoppen.

*Frage:* Besonders an der Marmorausstattung eines Loos-Hauses wird sichtbar, wie die innere Struktur eines Materials nach außen gewendet wird. Das Verhältnis von Innen und Außen spielt in diesem Film eine besondere Rolle: Du hattest zunächst geplant, nur Innenräume zu filmen, und dich dann doch dafür entschieden, die Gebäude auch von außen zu filmen.

*H.E.:* Das Vorhaben ließ sich nicht durchhalten, weil sich die Konsequenzen eines radikalen Inneren natürlich auch außen zeigen. Loos ist immer wieder bei äußeren Bauformen angelangt, die ihn in starke Opposition zu den Bauwerken seiner mitteleuropäischen Umgebung und deren Denkweisen gebracht haben.

*Frage:* Das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz in Wien. *Schindlers Häuser* ist ja auch ein Porträt der Stadt Los Angeles, schon die Aussichten haben Kameraperspektiven erlaubt, die die Umgebung mit ins Bild setzen. *Maillarts Brücken* (2000) haben geradezu danach verlangt, weil Brücken nur dadurch existieren, dass sie Verbindungen in der Außenwelt herstellen. Wie bist du filmisch mit den Widersprüchen zwischen den Loos'schen Bauwerken und ihrer Umgebung umgegangen? Anders gefragt: Inwiefern ist dieser Film für dich ein Porträt Europas oder insbesondere der Stadt Wien?

*H.E.:* Eine alte europäische Stadt ist ein Dickicht, die Natur findet kaum einen Weg hinein. Es kommt eher zu einer gewissen Dialektik oder Konfrontation zwischen verschiedenen Gebäuden als zu einer zwischen einem Gebäude und der Natur. In unseren Städten wird ständig um die Erhaltung des Stadtbildes gekämpft, als wäre das ein Wert an sich. Ganze Ämter sind mit der Einhaltung einer bestimmten Traufhöhe beschäftigt. Man baut sogar sinnlose Stadtschlossfassaden wieder auf und versucht, uns mit der Idiotie vergangener Jahrhunderte einzuschüchtern. Natur wird da zum Beiwerk und nicht zum Hauptthema, wie sie es in Los Angeles aufgrund ihrer Rauheit immer sein wird. Es gibt also zwei grundverschiedene Ausgangslagen, die sich wie von selbst in den Filmen abbilden. Vielleicht sind die beiden Filme über die Bauwerke von Loos und Schindler sogar so unterschiedlich in der Wirkung, weil ich sehr ähnliche, also vergleichbare Gestaltungsmittel anwende. Die unterschiedlichen Architekturen und Bedingungen können voll durchschlagen und werden nicht durch dramaturgische Maßnahmen vernebelt.

*Frage:* Wie in deinen anderen Architekturfilmen ist in *LOOS ORNAMENTAL* die Anordnung der Bauwerke chronologisch, so dass die Drehdaten, die eingeblendet werden – also die Tage deiner Anwesenheit an den jeweiligen Orten – nicht chronologisch sind. Dieses Prinzip findet sich in allen Filmen dieser Serie. In welchem Verhältnis stehen deine biographischen Daten zur Biographie des Architekten?

*H.E.:* Es gibt einfache Fakten zu einem Film und zu seinen Objekten, zum Beispiel die, seit wann ein Objekt existiert und zu welcher Zeit die Abbilder eines Objekts gemacht worden sind. Schon das könnte für einen aufmerksamern Zuschauer Bände sprechen. Ich finde es bewegend, wenn ich den Zeitpunkt einer Aufnahme – eines Bildes oder auch eines Musikstücks – zu meiner eigenen Lebenszeit in Beziehung

*H.E.:* Most of the buildings by architects who interest me are inconceivable apart from the site where they were constructed. They function only in relation to a very specific place. This spatial environment shapes the scale and creates relationships that then can no longer be arbitrary. Of course, building and filming in accordance with this guideline entails a certain fundamental or moral stance. Montages of attractions, as with Eisenstein or Vigo, interest me in architecture as little as they do in film. I want to reproduce the stream of surfaces and not a stupid idea. But in the course of time, the original surroundings of buildings disappear and a general, uncontrollable disorder spreads – inevitably. And that's called reality and even crime can only stop it for a short time.

*Question:* The marble in a Loos house, in particular, shows how the inner structure of a material is turned outward. The relationship between inside and outside plays a special role in this film: you had initially planned to take footage solely of interior spaces, but then decided to film the building from the outside as well.

*H.E.:* I couldn't carry out the plan, because a radical interior affects the exterior as well. Loos always ended up with building exteriors that put him in intense opposition to the buildings of his Central European surroundings and their ways of thinking.

*Question:* The best-known example of that is surely the Loos House on Michaelerplatz in Vienna. *Schindler's Houses* is also a portrait of the city of Los Angeles – the vistas permit a camera perspective that stages the surroundings. *Maillart's Brücken* (Maillart's bridges, 2000) practically demanded that their environment be brought into the picture, because bridges exist only to make connections in the exterior world. How did you deal cinematically with the contradictions between Loos's buildings and their surroundings? To what degree is this film a portrait of Europe or specifically of Vienna?

*H.E.:* An old European city is a thicket; nature can hardly find a way into it. A certain dialectic or confrontation between various buildings is more likely than between a building and nature. In our cities, we are constantly fighting to maintain the way the city looks, as if that were a value in itself. Whole agencies are devoted to enforcing standardized roof heights. Senseless city palace façades are rebuilt to intimidate us with the idiocy of past centuries. Nature becomes an accessory and not the main theme, as it will always be in Los Angeles, because of its ruggedness. So there are two fundamentally different starting points that are reflected in the films almost by themselves. Maybe the two films about Loos' and Schindler's buildings have such different effects because I use very similar means of expression. In this way, the different architectures and preconditions are revealed unhindered, rather than being obscured by dramaturgical measures.

*Question:* As in your other architecture films, the arrangement of the buildings in *LOOS ORNAMENTAL* is chronological, so that the days when the shooting was done,

setzen kann. In diesem Fall bin ich nun selbst der Macher und weiß also, wo ich an einem bestimmten Tag gewesen bin. Das ist eine Art Tagebuch, das mir die Sicherheit vermittelt, dass es gewisse Ausbuchungen in der Zeit gibt, für die es sich zu leben gelohnt hat.

*Frage:* Seit Dezember ist im Hamburger Bahnhof deine Ausstellung *Die Basis des Make-Up* zu sehen. Die drei Filme der Serie 'Photographie und jenseits', *Die Basis des Make-Up I-III*, die in der Ausstellung zu sehen sind, bezeichnest du als Basisfilme und Mastertapes für andere Filme. In dem eigens dafür gebauten Kino zeigst du im Rahmen von Forum expanded die Performance *The Basis of Make-Up*. Alle deine Arbeiten verlaufen in Serien, verfolgen ineinander verschachtelte Ordnungsprinzipien, beziehen frühere Arbeiten in neuere Werke ein, enthalten Über- und Unterschriften. Deine Werkbiographie erhält so etwas ausgesprochen Skulpturales, tatsächlich ähnlich der eines Architekten.

*H.E.:* Vorhergeplant war das nicht, es hat sich so ergeben. Filme erlebe ich tatsächlich als Architekturen in der Zeit, und Gruppen von Filmen ergeben dann Nachbarschaften. Zeichnen und Schreiben hat einen anderen Bezug zu den Oberflächen des Wirklichen als Filme. Diese Tätigkeiten erzeugen notwendig ein zur Arbeit des Kinematographen konträres Denken, wären aber ohne genaue Bezüge zu Oberflächen und deren Gestaltung gar nicht möglich. Das Ganze ergibt ein offenes System unfertiger Serien und Konstellationen, in dem abgeschlossene Filme oder Zeichnungen aber durchaus ihren Platz haben.

*Frage:* Wie wählst du angesichts dieser Affinität die Architekten aus, über die du Filme machst?

*H.E.:* Es gibt noch vier Architekten oder Bauingenieure, zu denen ich monographische Filme plane: Luis Barragán in Mexiko, Auguste Perret in Frankreich und Algerien, Pier Luigi Nervi in Italien und Ulrich Müther in Deutschland. Das ergibt dann zusammen mit den Filmen zu Sullivan, Maillart, Loos, Schindler, Kiesler, Goff und den Bauten einiger zeitgenössischer Österreicher ein Bild der Moderne, zu dem ich Gefühle der Zuneigung entwickeln kann. Alle Genannten sind aus vorgegebenen Rahmen hervorgetreten und haben sich gleichzeitig dem menschlichen Maß verpflichtet gefühlt – ohne sich dabei irgendwelchen Ideologien zu verschreiben, ihren Stabilbaukasten zu kanonisieren oder geschmackspolizeiliche Anstrengungen zu unternehmen. Alle anderen Architekturen, oder besser gesagt: architektonische Situationen, die ich in Zukunft filmen möchte, werden in spielfilmartigen Produkten auftauchen – namenlos, als Verhau, so wie es die Wirklichkeit gebietet.

*Frage:* Wer finanziert diese Projekte, und wie lange dauern jeweils Planung und Umsetzung?

*H.E.:* Die letzten vier großen Projekte wurden in Österreich finanziert, weil es sich um österreichische Architekten handelte. Wie es weitergeht, weiß ich nicht. Einerseits sollte die Finanzierung einfacher werden, weil die Serie international inzwischen hohes Ansehen genießt und alle Filme fortwährend in Kinos gezeigt und auch auf DVDs vertrieben werden. Andererseits hat die allgemeine Videoabfilmerei alle Preise verdorben und dazu geführt, dass 35mm-Projekte dieser Art kaum noch möglich gemacht werden. Ohne die 35mm-Technik steige ich aber aus, weil sich der Sinn der Serie nur durch eine hohe Bildauflösung und durch beste Kinotonqualität erschließt. Die Planungen für die einzelnen Filme der Serie *Photographie und jenseits* laufen seit über zehn Jahren. Wenn die Finanzierung steht, kann ein Projekt innerhalb eines Jahres umgesetzt werden.

*Interview: Stefanie Schulte Strathaus, Berlin, Januar 2008*

which are faded in as captions, are not chronological. This principle is found in all these films. What relationship is there between your biographical data and the architects' biographies?

*H.E.:* There are simple facts about a film and its objects, for example how long an object has existed and when the pictures of an object were made. That alone could speak volumes to an attentive viewer. It moves me when I can place the moment of a recording – whether of a picture or of a piece of music – in relation to my own time of life. In this case, I myself am the maker and I know where I was on a particular day. This is a kind of diary assuring me that there are certain bulges in time that are worth living for.

*Question:* Your exhibition "Die Basis des Make-Up" has been on show at Hamburger Bahnhof since December. The three films in the series *Photography and Beyond, The Basis of Make-Up I-III*, which can be seen at the exhibition, you call basic films and master tapes for other films. In the framework of the Forum expanded, you show the performance *The Basis of Make-Up* in a movie theater built especially for the purpose. All of your works are in series, follow interlocking principles of order, integrate earlier works in newer ones, and have headings and captions. Your work biography thus takes on something sculptural, like that of an architect.

*H.E.:* I didn't plan it out in advance, it just came that way. I do experience films as architectures in time, and groups of films result in proximities. Drawing and writing differ from film in their relationship to surfaces of reality. These activities necessarily produce a thinking contrary to that of the work of a cinematographer, but they would not be possible without precise relations to surfaces and their design. The whole thing results in an open system of unfinished series and constellations, but in which finished films or drawings definitely have a place.

*Question:* Considering this affinity, how do you choose the architects you make films about?

*H.E.:* There are another four architects or construction engineers I plan to make monographic films about: Luis Barragán in Mexico, Auguste Perret in France and Algeria, Pier Luigi Nervi in Italy and Ulrich Müther in Germany. With the films on Sullivan, Maillart, Loos, Schindler, Kiesler, Goff, and the buildings of some contemporary Austrians, what emerges is a picture of Modernism for which I can develop affection. All of these architects stepped out of the given framework and at the same time felt committed to human dimensions – without swearing allegiance to any ideologies of canonizing their building block sets or policing people's taste. All other architectures – or, better, architectonic situations – that I want to film in the future will appear in feature films – nameless, as a mess, as reality commands.

*Question:* Who funds these projects, and how long does planning and implementation take, respectively?

*H.E.:* The last four major projects were financed in Austria, because they were about Austrian architects. I don't know how things will continue. On the one hand, fund-

## Biofilmographie

**Heinz Emigholz** wurde 1948 bei Bremen geboren. Seit 1973 ist er in Deutschland und in den USA als freischaffender Filmemacher, 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 zur Zeit im Berliner Museum Hamburger Bahnhof eine große Einzelausstellung gewidmet 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), (II) und (III)*, *Der Begnadete Meier* und *Kleine Enzyklopädie der Photographie* (in *Die Republik* Nr. 68–71, 76–78, 89–91, 94–97, 123–125), *Die Basis des Make-Up* (608 Seiten, Pym Films).

## 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 Demon 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*, 99 Min., Forum 2007). 2008: *LOOS ORNAMENTAL*.

Ein weiterer Film der Serie *Photographie und jenseits*, *Kieslers Projektionen* (ca. 70 Minuten), ist kurz vor der Fertigstellung. Die Spielfilme *Tale of Five Cities* und *Second Nature – Die zweite Natur* befinden sich in Vorbereitung.

ing should become easier, because the series now enjoys great international respect and all the films are shown in cinemas and distributed on DVDs. On the other hand, the widespread use of video has ruined prices and led to a situation in which this kind of 35mm project is hardly possible anymore. But without 35mm, count me out, because the sense of the series emerges only in high resolution and with the best cinema sound quality. I've been planning the individual films of the series *Photographie und jenseits* for more than ten years. When the funding is secured, a project can be carried out within a year.

*Interview: Stefanie Schulte Strathaus, Berlin, January 2008*

## Biofilmography

**Heinz Emigholz** was born in 1948 outside of Bremen. Since 1973, he has worked in Germany and the United States as a freelance filmmaker, artist, writer, cameraman, producer and journalist. He looks back on numerous exhibitions, retrospectives, lectures and publications. In 1974 he started his encyclopedic drawing series *Die Basis des Make-Up*, currently the subject of a major solo exhibition at Berlin's Hamburger Bahnhof museum. In 1978 he founded his own film production company, Pym Films. In 1984, he began a film series called *Photographie und jenseits*. He has held a professorship in experimental filmmaking at the Berlin University of the Arts since 1993. His films have been released on DVD by Filmgalerie 451 since 2003. 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 (I), (II) and (III)*, *Der Begnadete Meier* and *Kleine Enzyklopädie der Photographie* (in *Die Republik* Nr. 68–71, 76–78, 89–91, 94–97, 123–125), *Die Basis des Make-Up* (608 pp, Pym Films).

An additional film from the *Photographie und jenseits* series, *Kieslers Projektionen* (ca. 70 min.) will be completed soon. The feature films *Tale of Five Cities* and *Second Nature* are currently in pre-production.



© Ueli Etter

Heinz Emigholz