

FILM VON
HEINZ EMIGHOLZ

„ESSENTIAL MOVIES“
LA WEEKLY ON
PHOTOGRAPHY AND BEYOND

PRESSKIT
PRESSEHEFT

LOOS

ORNAMENTAL

PHOTOGRAPHY AND BEYOND – PART 13 | ARCHITECTURE AS AUTOBIOGRAPHY

SIEBENUNDZWANZIG BAUTEN VON ADOLF LOOS (1870 – 1933)

PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS – TEIL 13 | ARCHITEKTUR ALS AUTOBIOGRAPHIE



58
Forum

Internationale
Filmfestspiele
Berlin



KGP
KRANZELBINDER GABRIELE PRODUCTION



INTERNATIONALES FORUM DES JUNGEN FILMS, BERLINALE 2008

INTERNATIONAL FORUM OF YOUNG CINEMA, BERLINALE 2008



VORFÜHRUNGEN IM RAHMEN DER BERLINALE 2008

SCREENINGS AT THE BERLINALE 2008

13 FEBRUARY	12:45	CINEMAXX5 (PRESS SCREENING)
14 FEBRUARY	20:15	ARSENAL (PREMIERE)
15 FEBRUARY	15:00	CINESTAR 8
17 FEBRUARY	16:30	DELPHI-FILMPALAST

KONTAKT BEI DER BERLINALE 2008

CONTACTS AT BERLIN 2008

GERMAN PUBLICIST: Filmgalerie 451 | Tina Kaiser
Saarbrücker Str. 24 | 10405 Berlin
tel +49 (30) 33 98 28 00 | fax +49 (30) 33 98 28 10
t.kaiser@filmgalerie451.de

INTERNATIONAL PUBLICIST: Lucius Barre
Berlin Marriott Hotel – 6 to 18 February | tel +1 917 353 22 68
lucius@rcn.com

FESTIVALS: Austrian Film Commission
EFM: Stand 123 | tel +49 (0)30 854 700 407

WORLD SALES: outlook filmsales | Peter Jäger
EFM: Stand Media (Central Hall) | tel +43 664 510 555 2
peter@autlookfilms.com | www.autlookfilms.com

HEINZ EMIGHOLZ IM GESPRÄCH MIT STEFANIE SCHULTE STRATHAUS ÜBER „LOOS ORNAMENTAL“



>STEFANIE SCHULTE STRATHAUS: 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 Gebilde zu verschandeln. Zum anderen in ihrer Beziehung zu den USA. Loos hat entscheidende Anstöße in den 1890er Jahren in Chicago erfahren. Der Einfluss, den Louis Sullivan auf ihn hatte, auch in Hinsicht auf ein Bauen, dass der Demokratie verpflichtet ist, war nachhaltig und ist unverkennbar. Für Schindler sind Amerika und seine Möglichkeiten in Kalifornien dann 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.

> KANNST DU DIESE RAUMPLAN-IDEE IM HINBLICK AUF DIE VON DIR WAHRGENOMMENEN UNTERSCHIEDE IHRER UMSETZUNG IN DEN USA UND EUROPA KURZ ERLÄUTERN?

Beide haben von innen nach außen gebaut. Komplexe, über mehrere Ebenen geschachtelte Räume unterschiedlicher Höhen, die eine simple Stockwerkeinteilung aufbrechen, werden ineinander gefügt. Bei Schindler wirkt das fragiler, weil es die kalifornischen Witterungsbedingungen zufließen, die Grenze zwischen Außen und Innen fließender zu gestalten. Bei Loos monumentaler, weil er sich nach außen hin abschließen musste.

> 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?

In der Tat eilt Loos der journalistische Ruf voraus, Ornamente zu hassen. Die Missverständnisse liegen in dem begründet, was man jeweils unter Ornament versteht. Das Ornamentale im Sinne einer floralen Zieselierung ist allerdings nicht seine Sache. Betritt man jedoch die von ihm gestalteten Innenräume, sieht man nichts als Ornamente, gebildet aus den Strukturen der natürlichen Materialien Holz, Stein, Metall und Stoff. Maserungen im Holz, Adern im Marmor, die durch kunstreiche

Anordnungen von Schnittflächen zur Geltung gebracht werden. Gegen den Strich gebürstet erscheinen die von ihm verwandten natürlichen Materialien in der Gesamtkomposition eines Raumes als Ornament. Und 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 Komplexheit, ein komplexes Raumgitter, durch das sich Wirklichkeit erkennen lässt, und das bietet er mir und meiner Kamera.

> DEN BEGRIFF „VERBRECHEN“ HAST DU IN „SCHINDLERS HÄUSER“ IM ZUSAMMENHANG MIT DEM VERSUCH BENUTZT, DAS WERK EINES EINZELNEN ARCHITEKTEN AUS SEINER UMGEBUNG HERAUSZULÖSEN, UMEINEN FILM DARÜBER ZU DREHEN. SIND ARCHITEKTEN UND FILMEMACHER DER GLEICHEN MORAL VERPFLICHTET? SIND VERBRECHEN DAZU DA, BEGANGEN ZU WERDEN?

Die meisten Bauwerke der Architekten, die mich interessieren, sind eigentlich unabhängig von dem Ort, an dem sie erbaut wurden, nicht denkbar. Sie funktionierten nur in Relation zu einem ganz bestimmten Ort. Und diese räumliche Umgebung prägt eben auch Maßstäbe, setzt Beziehungen, die dann nicht mehr beliebige sein können. Nach dieser Richtschnur zu bauen und zu filmen, ist natürlich etwas Grundsätzliches, vielleicht Moralisches. Attraktionsmontagen im Sinne von Eisenstein oder Vigo interessieren mich ja 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, unkontrollier-

barer Verhau macht sich breit, unausweichlich. Das nennt sich dann Wirklichkeit und ist durch Verbrechen auch nur kurzfristig zu stoppen.

> BESONDERS AN DER MARMORAUSSAT- TUNG EINES LOOS-HAUSES WIRD SICHT- BAR, WIE DIE INNERE STRUKTUR EINES MATERIALS NACH AUSSEN GEWENDET WIRD. DAS VERHÄLTNISS VON INNEN UND AUSSEN SPIELT IN DIESEM FILM EINE BE- SONDERE ROLLE: DU HATTEST ZUNÄCHST GEPLANT, NUR INNENRÄUME ZU FILMEN UND DICH DANN DOCH DAFÜR ENTSCHEI- DEN, DIE GEBÄUDE AUCH VON AUSSEN ZU FILMEN.

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.

> 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 AUS- SICHTEN HABEN KAMERAPERSPEKTIVEN ERLAUBT, DIE DIE UMGEBUNG MIT INS BILD SETZEN. „MAILLARTS BRÜCKEN“ (2000) HABEN GERADEZU DANACH VER- LANGT, WEIL BRÜCKEN NUR DADURCH EXISTIEREN, VERBINDUNGEN IN DER AU- SSENWELT HERZUSTELLEN. WIE BIST DU FILMISCH MIT DEN WIDERSPRÜCHEN ZWI- SCHEN DEN LOOS'SCHEN BAUWERKEN UND IHRER UMGEBUNG UMGEGANGEN? ANDERS GEFRAGT: IN WIE FERN IST DIESER FILM FÜR DICH EIN PORTRÄT EUROPAS, ODER INSBESONDERE DER STADT WIEN?

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 angesichts ihrer Rauheit immer sein wird. 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.

> WIE IN DEINEN ANDEREN ARCHITEKTURFILMEN IST IN „LOOS ORNAMENTAL“ DIE ANORDNUNG DER BAUWERKE CHRONOLOGISCH, SO DASS DIE DREHDATEN, DIE EINGEBLENDET WERDEN, ALSO DER TAG DEINER ANWESENHEIT AN DEM JEWEILIGEN ORT, NICHT CHRONOLOGISCH IST. DAS IST IN ALLEN FILMEN DIESER SERIE DAS GLEICHE PRINZIP. IN WELCHEM VERHÄLTNIS STEHEN DEINE BIOGRAPHISCHEN DATEN ZUR BIOGRAPHIE DES ARCHITEKTEN?

Es gibt einfache Fakten zu einem Film und seinen Objekten. Zum Beispiel die, seit wann das Objekt existiert und zu welcher Zeit die Abbilder dieses Objektes 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 einer Musik – zu meiner eigenen Lebenszeit in Beziehung setzen kann. In diesem Fall bin ich nun selbst der Macher und weiß also, wo ich an dem

bestimmten Tag gewesen bin. Eine Art Tagebuch ist das und gibt mir eine Sicherheit, dass es gewisse Ausbuchtungen in der Zeit gibt, für die es sich gelohnt hat, zu leben.

> 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“. ALL DEINE ARBEITEN VERLAUFEN IN SERIEN, VERFOLGEN INEINANDER VERSCHACHELTE ORDNUNGSPRINZIPIEN, BEZIEHEN FRÜHERE ARBEITEN IN NEUEREN WERKEN EIN, ENTHALTEN ÜBER UND UNTERSCHRIFTEN. DEINE WERKBIOGRAPHIE ERHÄLT SO ETWAS AUSGESPROCHEN SKULPTURALES, TATSÄCHLICH ÄHNLICH DER EINES ARCHITEKTEN.

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 haben 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.

> WIE WÄHLST DU ANGESICHTS DIESER AFFINITÄT DIE ARCHITEKTEN AUS, ÜBER DIE DU FILME MACHST?

Es gibt noch vier Architekten oder Bauingenieure, zu denen ich monographische Filme plane: Luis Barragán in Mexico, 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.

> WER FINANZIERT DIESE PROJEKTE UND WIE LANG DAUERN JEWEILS PLANUNG UND UMSETZUNG?

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 ein hohes Ansehen genießt, 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 Kintonqualität 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*

Stefanie Schulte Strathaus ist Kuratorin der Sektionen "Forum" und "Forum Expanded" der Internationalen Filmfestspiele Berlin.

INTERVIEW WITH HEINZ EMIGHOLZ ON “LOOS ORNAMENTAL”

> STEFANIE SCHULTE STRATHAUS: AFTER RUDOLPH SCHINDLER – “SCHINDLER’S HOUSES” WAS SHOWN AT THE FORUM 2007 – YOU HAVE NOW TURNED TO ANOTHER AUSTRIAN: ADOLF LOOS. WHAT RELATION DO THE TWO HAVE TO EACH OTHER?

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.

> 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.

> 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.

> 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?

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.

> 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.

> THE BEST-KNOWN EXAMPLE OF THAT IS SURELY THE LOOS HOUSE ON MICHAEL-ERPLATZ 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 facades 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.

> 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, 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.

> 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.

> 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.

> 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, funding 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 35 mm project is hardly possible anymore. But without 35 mm, 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

Stefanie Schulte Strathaus is curator of the sections “Forum” and “Forum Expanded” at the Berlin International Film Festival.



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 „Raumplanes“ 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.

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, facades, 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.



„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

“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

„LOOS ORNAMENTAL“. HEINZ EMIGHOLZ, MARC RIES – EIN DIALOG.

LOOS ORNAMENTAL ist ein Film über die Bauten von Adolf Loos. Das mag ausreichen für eine Inhaltsangabe, erfüllt aber keineswegs das, was tatsächlich passiert, nämlich eine Übersetzung der Bauformen von Loos in filmische Formen. Die Loos'sche Architektur ist nunmehr im Kino, folgt der »Formvorgabe« des Kinos, die in der Projektion des Films in einem speziell hierfür gebauten Raum ihre finale Bestimmung erfährt. Nun ist alles, was wir sehen, anders, denn als gebaute Wirklichkeit: Die Häuser, die Gegenstände, sie sind alleinnehmend in ihrer filmischen Grösse, sie sind konzentriert in Frames entlang vielfältiger Einstellungstypen, sie sind stabil als eine in sich selbst ruhende Topographie, wir bewegen uns nicht, die Kamera bewegt sich nicht, Zeit für stille, nachdenkliche Betrachtungen.

Ich möchte, dass sich ein gestalteter Raum durch die Abfolge gestalteter Filmbilder gedanklich möglichst perfekt miterleben läßt. Nur das Kino bietet dafür die technischen Möglichkeiten. »Größer« und »kleiner« sind relative Begriffe in den Projektionskünsten. Wohnzimmer und Kino zwei sehr verschiedene Dispositive. Im Fernsehgerät wird das Framing des Films verniedlicht, die Möbel im Zimmer sind von vornherein »größer« als irgendein Weltereignis. Und es ist bestimmt auch schon mal erforscht worden, wie eine Ikea-Umgebung im Gegensatz zu einer Einrichtung im Gelsenkirchener Barock auf die Wahrnehmung eines Filmes einwirkt. Perfekte Kinos, solche, die für »richtige« Filme gebaut worden sind, schließen dagegen jede sichtbare Umgebung neben dem projizierten Filmbild aus.

Im Verlauf des Films wirken die Fassaden und Aufbauten der Häuser zusehends blockhaft, schwere, trotzig, beinahe festungsartige Hüllen, die einer Außenwelt gegenüber zugleich Widerstand und Anpassung demonstrieren. Und dann entdeckt man Loos als Architekt schöner und komplexer Innenwelten. Die Häuser sind von In-

nen her gedacht und gebaut, sind übervoll mit stofflichen Zeichen, bieten eine Fülle von Materialien und Raumszenarien. Das Kino ist aufgrund seiner formalen Dispositionen möglicherweise das einzige Medium, das diese Fülle, diese dichten Innenwelten zu zeigen in der Lage ist, gerade weil sein »Bild« so ausgedehnt, der filmische Raum so überaus detailreich und tiefenscharf ist.

Und auch, weil das Denken der Zuschauer im Kino auf die Rezeption einer Anhäufung von Blickwinkeln trainiert ist, die sich im Laufe eines Films zu einem imaginären Gesamtbild zusammensetzen. Je dichter die Komposition ist, und je detailreicher das Filmmaterial zeichnet, desto komplexer baut sich die Architektur in der Zeit auf. Das ist bisher nur im Medium Kino möglich.

Loos wird zumeist mit einfachen Formeln assoziiert, wie etwas die der Unterordnung der Form unter die Funktion, die ja gar nicht von ihm, sondern von Sullivan geprägt wurde. Was der Film jedoch in äusserster Klarheit in seinen zahllosen Detailaufnahmen demonstriert, ist, dass die »Form« tatsächlich ein unglaublich wichtiges Gestaltungsmedium für Loos war und zwar gerade in der „Ausschmückung“ seiner Innenräume. Die Funktionen verschwinden ja geradezu hinter den üppigen, oftmals massiven und reichen Formgebungen des Materials, z.B. in den Wandvertäfelungen oder den Marmorelementen.

Die Missverständnisse liegen in dem begründet, was man jeweils unter Ornament versteht. Das Ornamentale im Sinne einer floralen Zieselierung ist allerdings nicht seine Sache. Betritt man jedoch die von Loos gestalteten Innenräume, sieht man nichts als Ornamente, gebildet aus den Strukturen der natürlichen Materialien Holz, Stein, Metall und Stoff. Maserungen im Holz, Adern im Marmor, die durch kunstreiche Anordnungen von Schnittflächen zur Geltung gebracht werden. Gegen den Strich gebürstet erscheinen die von ihm verwand-

ten natürlichen Materialien in der Gesamtkomposition eines Raumes als Ornament. Und der gebaute Raum selbst bildet in seiner verschachtelten Struktur ein dreidimensionales Ornament. Mich interessiert Komplexheit, ein komplexes Raumgitter, durch das sich Wirklichkeit erkennen lässt, und das bietet er mir und meiner Kamera.

Walter Benjamin hat angesichts des Loos-Hauses am Michaelerplatz von einer »anständigen Nüchternheit« gesprochen, dabei aber vor allem den oberen Wohnbereich des Hauses im Blick gehabt und nicht den sehr repräsentativen Eingangsbereich. Die Emigholz'sche Kamera scheint nun zum eigentlichen die »Unanständigkeit« der Loos'schen Architektur zeigen und zugleich demonstrieren zu wollen, dass die Moderne von Anfang an auch eine Verspieltheit und Gebrauchsästhetik mitproduzierte, die dem moralischen Imperativ der »reinen Form«, wie er sich im „International Style“ artikuliert, trotzte. Amoralische Architektur und amoralische Bilder also?

Wenn jemand so aufrichtig wie Adolf Loos mit den Tatsachen des Raumes und den Möglichkeiten natürlicher Materialien umgeht, stellt sich die Frage der Moral höchstens in der negativen Abgrenzung zu einer zu kurz gedachten Relation. Meine Kamera kann ja nur zeigen, was tatsächlich zu sehen ist. Aber es gibt nun mal viel mehr zu sehen und zu erkennen, als bestimmte Theorien gerne sehen würden. Der „International Style“ setzt historisch später an – nach der Implantierung der Bauhaus Ideale durch Walter Gropius und Marcel Breuer an der Harvard University Graduate School of Design Ende der 30er Jahre – und befasst sich ungehemmt mit der Globalisierung von Designrichtlinien, die dann geschmackspolizeilich durchgesetzt wurden. Einzelne Gebäude in einer ganz bestimmten Umwelt spielen da kaum noch eine Rolle, die weltweite Anwendung einer Formel oder »reinen Form« ist einfach billiger.

...was tatsächlich zu sehen ist: Da kommt die Zeit wieder ins Spiel, denn das tatsächlich Vorliegende ist ja nicht nur in einem Raum, sondern auch in eine zeitlichen Struktur eingelagert. Das wird zum einen in jenen Einstellungen offensichtlich, wo die Umgebung, unterschiedlichste historische Epochen und natürlich die Gegenwart des Stadtlebens in Beziehung zur Loos-Architektur gesetzt wird, zum anderen in den mit Zeitraffer aufgenommenen Interieurs, in denen sich im Schimmern der Vertäfelung die schnellen Lichtwechsel und Schattenspiele der Aussenwelt bemerkbar machen, oder auch wenn in Spiegelungen und Fensterausschnitten Menschen vorbeihuschen, so als ob sie schemenhaft die vergehende Zeit verkörperten, während das Innen eine gewisse Zeitresistenz ausspielt. In einer Umkehrung eines Satzes von Benjamin könnte man sagen: »Das Bild der Gegenwart huscht vorbei« – das Vergangene bleibt zeitlos.

Die meisten Bauwerke der Architekten, die mich interessieren, sind unabhängig von dem Ort, an dem sie stehen, nicht denkbar. Sie funktionieren nur in Relation zu einem ganz bestimmten Ort. Und diese örtliche Umgebung prägt eben auch Maßstäbe, setzt Beziehungen, die dann nicht mehr beliebige sein können. Nach dieser Richtschnur zu bauen, ist natürlich auch etwas Grundsätzliches, vielleicht Moralisches, aber eben keine Formel, die im nächsten Moment schon wieder zu einer Form geworden ist. Da sollte man mal auf die Bauingenieure hören, die sagen, der Satz „form follows function“ sei ein großer Blödsinn, wenn man ihn dahingehend interpretiert, dass es für eine Funktion immer nur eine perfekte Form gäbe. Im Gegenteil, eine Funktion kann durch Millionen von Formen erfüllt werden. Und da setzt Gestaltung in ihrer ganzen Bandbreite im Entwurf ja auch an. Und schon sind wir wieder beim Begriff Schönheit.

Die Einstellungen scheinen das Wohnen in den Interieurs noch einmal zu zelebrieren, immer wieder wechseln die Perspektiven auf eine Raumsituation, werden die gestalteten Raumelemente erneut angeschaut, so als ob die Kamera sich der Einmaligkeit dieses Wohnens bewusst zu werden versucht, als ob den Formen in ihrer puren Erscheinung mit dem filmischen Erscheinen nachgedacht, nachgelebt werden soll. Tatsächlich vergisst man schnell den Zweck, den äußeren Bestimmungsgrund vieler Elemente, ja man vergisst ihre Materialität, ihre allgemeine Natur, um sich von der Autonomie der Formen, von der Vorstellung ihrer »Freiheit in der Erscheinung« (die Schiller'sche Definition von Schönheit) verführen zu lassen. So etwa der häufig verwendete Marmor, ihm enthebt sich jede Funktion: »Die Form ist an einem Kunstwerk bloße Erscheinung, d.i. der

Marmor *scheint* ein Mensch [in dem er die Natur des Fleisches in seiner Farbe und seinen Adern zum Erscheinen bringt], aber er bleibt, in der Wirklichkeit, Marmor«. Es ist vor allem der Glanz der Dinge, der ihre Autonomie begründet und die Kamera weiss um diesen Glanz, diese Freiheit einer vergangenen Innerlichkeit, es gelingt ihr der Betrachtung in den filmischen Formen ein Mitwohnen anzubieten. Und ein zweites Mal »verliert sich die *Wirklichkeit* in der *Erscheinung*«.

(Marc Ries arbeitet als Medientheoretiker an der HGB Leipzig und in Wien.)

Die kursiv gesetzten Passagen stammen aus zwei Interviews von Heinz Emigholz mit Stefanie Schulte Strathaus und Marc Ries. Die Zitate im letzten Absatz sind den Kallias-Briefen von Schiller entnommen.

„LOOS ORNAMENTAL“. HEINZ EMIGHOLZ, MARC RIES – A DIALOGUE.

LOOS ORNAMENTAL is a film about buildings by Adolf Loos. As a summary that is perhaps enough, though it is by no means sufficient in describing what actually happens namely, the translation of Loos' architectural forms into the language of film. Loos architecture is now in the cinema and following the »formal criteria« of cinematography that finds its final destiny in being projected in a room specially constructed for the purpose. Now everything we see is different because, as constructed reality, the houses, the objects are all-inclusive in their filmic size, they are concentrated in frames in various kinds of shot, stable as a typography that is itself at rest; we don't move, the camera doesn't move, a time for quiet, thoughtful contemplation.

I want a specially designed room to be able to be mentally experienced as perfectly as possible using sequences of filmic images which have been created. Only cinema offers the technical possibilities for that. »Bigger« and »smaller« are relative terms in the projection arts, Living room and cinema two very differing dispositifs. On a television screen the framing of the film is trivialised, from the outset the furniture in the room is »bigger« than any events in the world. And certainly there has been research as to how an IKEA environment affects the perception of a film compared to a room in Gelsenkirchen baroque. Perfect cinemas, those that were built for »real« films, exclude everything in the visible surroundings except the projected filmic images.

During the film the fascades and superstructures of the houses appear noticeably more blocky, heavy, awkward, they are almost fortress-like casings that demonstrate both resistance and adaptation to the exterior world at one and the same time. Then one discovers Loos as an architect of beautiful and complex interior worlds. The houses are conceived and build from the inside. They are overfilled with material signs and offer an abundance of material and spatial scenarios. Owing to its formal predisposition, cinema is possibly the only medium that is in the position of being able to show this abundance, this dense interior world, precisely because its »image« is so expanded, the filmic space so extremely rich in details and depth of focus.

And also because the viewers' thought processes in the cinema are trained to receive an accumulation of different viewpoints that come together as an imaginary overall picture as the film progresses. The denser the composition and the more detailed the depiction by the film material, the more the architectural complexity can build up over time. Up till now that has only been possible in the cinema.

Loos is usually associated with simple formulas—such as the subordination of form to function—that are not from him at all but were invented by Sullivan. However, what the film demonstrates in an extremely clear manner with its countless detailed shots is that »form« for Loos was an unbelievably important design medium especially in the “decoration” of his interiors. Functions really do disappear behind sumptuous, often massive, rich formal designs in materials e.g. the wall panelling or marble elements.

These misunderstandings are based on one's understanding of 'ornamental'. Ornamental in the sense of a floral border is not his thing though. However if you enter an interior designed by Loos

one sees nothing other than ornament, formed by the structures of natural materials – wood, stone, metal and fabric. Wood grain, veined marble, shown to their best advantage by masterful arrangements of surfaces. Used 'against the grain' the mutually related natural materials appear as ornamental within the overall composition of the room. And, in its nested structure, the room as an architectural construct forms a three dimensional ornament. I'm interested in complexity, a complex spatial grid through which reality can be perceived. That's what he offers me and my camera.

When Walter Benjamin talked of »decent sobriety« in relation to the Loos house in Michaelerplatz, his eye was on, above all else, the upper living area of the house and not the entrance hall that was very imposing. Emigholz's camera now seems to point up the true »indecent« of Loos' architecture and at the same time it wants to demonstrate that from the very beginning modernity also produced a playfulness and functional aesthetic that ran contrary to the moral imperative of »pure form« as articulated in the “international style”. Amoral architecture and amoral pictures, then?

If someone as upright as Adolf Loos is concerned with the facticity of space and the possibilities of natural materials the question of morality can be put at most in the negative demarcation regarding an insufficiently considered relationship. My camera can only show what is really there to be seen. But there is much more to be seen and known than some theories would like to acknowledge. Historically the “international style” begins later—after the Bauhaus ideals had been implanted in the Harvard University Graduate School of Design by Walter Gropius and Marcel Breuer at the end of the 1930's—and is uninhibitedly concerned with the globalisation of tenets of design that will be then enforced by the style police. Individual buildings in very special surroundings

play almost no role anymore, the worldwide application of a formula or »pure form« is simply cheaper.

. . . what is really there to be seen: once again time comes into play here because what is really in front of us is not only in a room but is stored in a chronological structure too. The former becomes clear in the takes in which the urban surroundings from various historical epochs and, naturally, the present, are situated in relation to Loos architecture. In the second place this becomes visible in the time-lapse interiors with the shimmering wall panels reflecting the changes of light and shadow of the outside world or when people flash by in reflections or detailed shots of windows as if they were the schematic embodiment of passing time while inside a certain resistance to time was underway. Reversing Benjamin one might say »the image of the present flashes by« - times past remains timeless.

Most buildings made by architects that interest me could not be conceived of as being independent of the site on which they stand. They function only in relation to a very particular place. And the environment of this location also impresses itself on the scale, creates relationships that can no longer be arbitrary. Building according to this guiding principle is, naturally, something fundamental, perhaps moral, but it is not an applied formula that in the next instant has once again taken on a form. Here one should listen to the civil engineers who say that the expression "form follows function" is complete nonsense if one interprets it to mean that for every function there is but a single perfect form. On the contrary, one function can be fulfilled by millions of forms. And that's where full-spectrum design can also start off. With that we are back to the term beauty.

The takes seem to celebrate living in the interiors once again, the perspectives on room situations change repeatedly, the room-defining elements are re-examined as if the camera was trying to become consciously aware of the uniqueness of living there, as if the form in its purest aspect should be re-considered, relived together with the filmic aspect. In fact, one quickly forgets the purpose, the externally defined cause, for many of the elements; forgets their materiality and their general nature in order to be seduced by the autonomy of forms, by the idea of their »freedom of appearance« (Schiller's definition of beauty). Thus, for instance, the frequently used marble which is relieved of any function: »in a work of art form is only appearance i.e. the marble *looks* like a person [in that it makes the nature of flesh and its veins visible] but it remains marble in reality«. It is, above all, the luminance of things that justifies their autonomy and the camera knows about this luminance, this freedom of a former inwardness, and, in viewing filmic forms, it succeeds in offering a form of joint habitation. »Reality loses itself in appearances for the second time«.

(Marc Ries works as a media theorist at the HGB Leipzig and in Vienna.

The passages in italics are excerpts from two interviews given by Heinz Emigholz to Stefanie Schulte Strathaus and Marc Ries.

The quotation in the final paragraph is taken from the Kallias letters by Schiller.)



HEINZ EMIGHOLZ

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 von Dezember 2007 bis März 2008 im Berliner Museum Hamburger Bahnhof eine große Einzelausstellung gewidmet war. 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).

Ein weiterer Film der Serie **PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS, KIESLERS PROJEKTIONEN** (ca. 70 min), wird im Herbst 2008 fertiggestellt. Die Spielfilme **TALE OF FIVE CITIES** und **SECOND NATURE – DIE ZWEITE NATUR** befinden sich in Vorbereitung.

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 PROJECTIONS** (ca. 70 min) will be completed in autumn 2008. The feature films **TALE OF FIVE CITIES** and **SECOND NATURE** are currently in pre-production.

FILME FILMS

- 1972 - 1973 **SCHENEC-TADY I** (16 mm, s/w*, 27 Minuten)
1973 **SCHENEC-TADY II** (16 mm, Farbe*, 19 Minuten)
1973 - 1974 **ARROWPLANE** (16 mm, Farbe, 23 Minuten)
1974 **TIDE** (16 mm, s/w, 34 Minuten)
1972 - 1975 **SCHENEC-TADY III** (16 mm, s/w, 20 Minuten)
1975 - 1976 **HOTEL** (16 mm, s/w, 27 Minuten)
1976 - 1977 **DEMON-**
DIE ÜBERSETZUNG VON STÉPHANE MALLARMÉS
„LE DEMON DE L'ANALOGIE“ (16 mm, Farbe, 30 min)
1978 - 1981 **NORMALSATZ** (16 mm, Farbe, 105 min)
1974 - 1983 **THE BASIS OF MAKE-UP I** (35 mm, Farbe, 20 min)
1979 - 1985 **DIE BASIS DES MAKE-UP** (16 mm, Farbe, 84 min)
1974 - 1987 **DIE WIESE DER SACHEN** (16 mm, Farbe, 88 min)
1986 - 1990 **DER ZYNISCHE KÖRPER** (35 mm, Farbe, 89 min)
1993 - 2000 **SULLIVANS BANKEN** (35 mm, Farbe, 38 min)
1983 - 2000 **THE BASIS OF MAKE-UP II** (35 mm, Farbe, 48 min)
1995 - 2000 **MAILLARTS BRÜCKEN** (35 mm, Farbe, 24 min)
1988 - 2001 **MISCELLANEA I** (35mm, s/w, 20 min)
1988 - 2001 **MISCELLANEA II** (35 mm, Farbe, 19 min)
1998 - 2002 **GOFF IN DER WÜSTE** (35 mm, Farbe, 110 min)
1997 - 2004 **MISCELLANEA III** (35mm, Farbe, 22 min)
1996 - 2004 **THE BASIS OF MAKE-UP III** (35mm, Farbe, 26 min)
2002 - 2005 **D'ANNUNZIOS HÖHLE** (DigiBeta, Farbe, 52 min)
2005 - 2006 **ARCHITEKTUR LABORATORIUM STEIERMARK**
Über fünfzig Kurzfilme zum Projekt over 50 short films for the project
„Sense of Architecture“ (35mm-HDV, Farbe, 330 min)
2006 - 2007 **SCHINDLERS HÄUSER** (35 mm, Farbe, 99 min)
2006 - 2008 **LOOS ORNAMENTAL** (35 mm, Farbe, 72 Minuten)

* s/w black & white | * Farbe color

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 Zuckeraffinerie, 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.

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.

AMOUR FOU FILMPRODUKTION

KGP – KRANZELBINDER GABRIELE PRODUCTION

Die Wiener Produktionsfirma AMOUR FOU wurde 2001 gegründet und produziert Filme, die ästhetische, inhaltliche und technologische Grenzüberschreitungen unternehmen, die Demarkationslinien zwischen filmischen Genres und Kategorien überspringen und Geschichte und Gegenwart, Möglichkeiten und Zukunft der Gesellschaft und des Kinos hinterfragen und reflektieren.

2003 erlebte die Firma ihren internationalen Durchbruch, als vier Filme zum Festival von Cannes eingeladen wurden. 2007 war AMOUR FOU mit zwei Filmen auf der Berlinale vertreten: mit Anja Salomonowitz' Dokumentarfilm „Kurz davor ist es passiert“, der den Caligari-Filmpreis und in der Folge fünf internationale Auszeichnungen gewann, und mit Heinz Emigholz' „Schindlers Häuser“, der auf dem Filmfestival Toronto seine USA-Premiere erlebte.

Von 2001 bis 2007 waren Gabriele Kranzelbinder und Alexander Dumreicher-Ivanceanu gemeinsam Geschäftsführer der AMOUR FOU. Im Mai 2007 wurde die Firma neu strukturiert, die gemeinsam produzierten Filme wurden auf zwei Firmen aufgeteilt. Seitdem ist Gabriele Kranzelbinder Alleingesellschafterin und Geschäftsführerin der KGP - Kranzelbinder Gabriele Production (www.kgp.co.at), die auf der Berlinale 2008 „Love and other Crimes“ von Stefan Arsenijevic (im Panorama Special) zeigt. KGP produziert derzeit den neuen Film von Thomas Woschitz und Naked Lunch („Universallove“), den ersten Film von Sebastian Brameshuber („Muezzin“) und den ersten Kinofilm der kurdischen Regisseurin Ayten Mutlu Saray („Zara“).

Bady Minck ist Gesellschafterin und Alexander Dumreicher-Ivanceanu Gesellschafter und Geschäftsführer der AMOUR FOU Filmproduktion (www.amourfou.at). Auf der Berlinale 2008 ist AMOUR FOU mit Bady Mincks „Schein Sein“ (Internationales Forum des Jungen Films) vertreten; für Herbst 2008 ist die Fertigstellung von Heinz Emigholz' „Kieslers Projektionen“ geplant. AMOUR FOU bereitet darüber hinaus die neuen Filme von Anja Salomonowitz („Old Europe“, „Entscheidungen“) und Bady Minck („Mappamundi“, „Du bist die Welt“) vor.

Christian Frosch's Arthouse-Thriller „Weisse Lilien“ wurde als Co-Produktion von KGP und AMOUR FOU mit Mediapolis (Berlin), Minotaurus Film (Luxemburg) und Eurofilm Studio (Budapest) fertiggestellt und auf dem Internationalen Film Festival Toronto 2007 uraufgeführt. „Loos ornamental“ ist eine Co-Produktion von AMOUR FOU und KGP.

The Viennese production company AMOUR FOU was founded in 2001 in order to produce films that transgressed borders in their aesthetics, contents and technologies, that jumped the demarcation lines between filmic genres and categories and that questioned and reflected the past and the present as well as the possibilities and future of society and cinema.

In 2003 the company made its international breakthrough when four of its films were invited to Cannes. In 2007 AMOUR FOU is represented by two films at the Berlinale - Anja Salomonowitz' documentary "It happened just before" that won the Caligari film prize followed by five international awards, and Heinz Emigholz' "Schindler's Houses" that was premiered at the Toronto Film Festival.

From 2001 to 2007 Gabriele Kranzelbinder and Alexander Dumreicher-Ivanceanu jointly managed AMOUR FOU. In May 2007 the company was restructured and the productions that had been made together were divided between two companies. Since then Gabriele Kranzelbinder is owner and manager of KGP – Kranzelbinder Gabriele Production (www.kgp.co.at). The company presented "Love and other Crimes" by Stefan Arsenijevic_ (in Panorama Special) at the Berlinale 2008. Currently, KGP produces the new film by Thomas Woschitz and Naked Lunch ("Universallove"), the first documentary by Sebastian Brameshuber ("Muezzin"), and the feature film by the Kurdish director Ayten Mutlu Saray ("Zara").

Bady Minck and Alexander Dumreicher-Ivanceanu are partners in AMOUR FOU Filmproduktion (www.amourfou.at), and the latter is also the business manager. AMOUR FOU is represented at the Biennale 2008 with Bady Minck's "Seems to be" (International Forum for New Films); completion of Heinz Emigholz' "Kiesler's Projections" is planned for autumn 2008. In addition AMOUR FOU is preparing the new films by Anja Salomonowitz ("Old Europe", "Decisions") and Bady Minck ("Mappamundi", "You are the World").

Christian Frosch's art house thriller "White Lilies" was completed as a co-production between KGP and AMOUR FOU with Mediapolis (Berlin), Minotaurus Film (Luxembourg) und Eurofilm Studio (Budapest) and premiered at the Toronto International Film Festival. "Loos ornamental" is an AMOUR FOU / KGP co-production.

LOOS ORNAMENTAL

PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS – TEIL 13

PHOTOGRAPHY AND BEYOND – PART 13

FILM VON FILM BY HEINZ EMIGHOLZ

Österreich Austria 2008 | 35mm, Farbe/color, 1:1,37, 72 min, Dolby Digital

KONZEPT, REGIE, KAMERA UND SCHNITT

WRITER, CINEMATOGRAPHER, EDITOR AND DIRECTOR

Heinz Emigholz

ORIGINALTON SOUND Christine Gloggeniesser

KAMERAASSISTENZ CAMERA ASSISTANT Volkmar Geiblinger, Till Beckmann

SCHNITTASSISTENZ EDITING ASSISTANT Markus Ruff

TONGESTALTUNG SOUNDDESIGN Christian Obermaier

TONMISCHUNG SOUND MIX Eckart Goebel

TITEL TITLES Martin Putz

FILMGESCHÄFTSFÜHRUNG BOOKKEEPING Heide Semmelrock, Alexander Gröger

PRODUKTIONSKOORDINATION PRODUCTION COORDINATOR

Christine Gloggeniesser

PRODUKTIONSLEITUNG PRODUCTION MANAGER Alexander Glehr, Alfie Kral

PRODUKTIONSASSISTENZ: Richard Wilhelmer

REDAKTION COMMISSIONING EDITORS

Johanna Hanslmayr (ORF), Jutta Krug (WDR), Reinhard Wulf (WDR/3sat),

KAMERAVERLEIH CAMERA RENTAL Moviecam Wien

KOPIERWERKE LABS Synchro Film & Video GmbH Wien

PRODUZIERT VON PRODUCERS Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu

EINE PRODUKTION VON AMOUR FOU WIEN UND KGP KRANZELBINDER

GABRIELE PRODUCTION IN ZUSAMMENARBEIT MIT DER HEINZ EMIGHOLZ

FILMPRODUKTION BERLIN

PRODUCED BY AMOUR FOU VIENNA AND KGP KRANZELBINDER

GABRIELE PRODUCTION IN COLLABORATION WITH

HEINZ EMIGHOLZ FILMPRODUKTION BERLIN



HERGESTELLT MIT UNTERSTÜTZUNG VON

PRODUCED WITH THE SUPPORT OF





[1]
HAUS AM MICHAELERPLATZ



[2]
HAUS AM MICHAELERPLATZ



[3]
HAUS DUSCHNITZ



[4]
HAUS SCHEU



[5]
HAUS TRISTAN TZARA



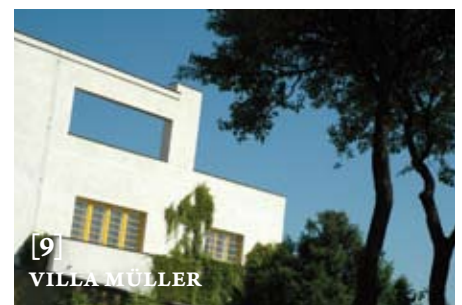
[6]
HERRENAUSSTATTER KNIZE



[7]
BUCHHANDLUNG MANZ



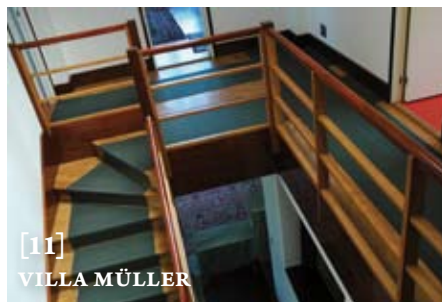
[8]
LANDHAUS PAYERBACH



[9]
VILLA MÜLLER



[10]
VILLA MÜLLER



[11]
VILLA MÜLLER



[12]
HEINZ EMIGHOLZ

FOTODOWNLOAD:

WWW.AMOURFOU.AT, WWW.ADOLF-LOOS-FILM.COM, WWW.POOL.AT

MEHR ÜBER PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS: WWW.PYM.DE

KONTAKT CONTACTS

PRODUKTION PRODUCTION

AMOUR FOU Filmproduktion
Lindengasse 32, A 1070 Vienna
tel +43 (1) 994 99 11-0
fax +43 (1) 994 99 11-20
office@amourfou.at
www.amourfou.at

WELTVERTRIEB WORLD SALES

Autlook Filmsales
Zieglergasse 75/1 | A 1070 Vienna
tel +43 720 553570
fax +43 720 553572
welcome@autlookfilms.com
www.autlookfilms.com

FESTIVALS FESTIVALS

Austrian Film Commission
Stiftgasse 6 | A 1070 Vienna
tel +43 (1) 526 33 23-203
fax +43 (1) 526 68 01
festivals@afc.at | www.afc.at

VERLEIH IN ÖSTERREICH DISTRIBUTOR IN AUSTRIA

POOOL Filmverleih
Lindengasse 32 | A 1070 Wien
tel +43 (1) 994 99 11 33
fax +43 (1) 994 99 11 20
office@pool.at | www.pool.at

VERLEIH IN DEUTSCHLAND DISTRIBUTOR IN GERMANY

Filmgalerie 451
Saarbrücker Str. 24 | 10405 Berlin
tel +49 (30) 33 98 28 00
fax +49 (30) 33 98 28 10
www.filmgalerie451.de
kino@filmgalerie451.de