[1]
KINGS ROAD HOUSE (1922)
IN WEST HOLLYWOOD

[2]
HOW HOUSE(1925)
IN SILVERLAKE

[3]
WILSON HOUSE (1935)
IN SILVERLAKE

[4]
RODRIGUEZ HOUSE (1942)
IN GLENDALE

[5]
ROTH HOUSE (1945)
IN STUDIO CITY

[6]
ROTH HOUSE (1945)
IN STUDIO CITY

[7]
ROTH HOUSE, INNEN (1945)
IN STUDIO CITY

[8]
SKOLNIK HOUSE (1950)
IN LOS FELIZ

[9]
TOOLE HOUSE (1946)
IN PALM DESERT

FOTODOWNLOAD
WWW.AMOURFOU.AT, WWW.POOL.AT

PRESSE BERLIN PRESS BERLIN
Filmgalerie 451 I Tina Kaiser
Saarbrücker Str. 24 I 10405 Berlin
tel +49 (30) 33 98 28 00 I fax +49 (30) 33 98 28 10
t.kaiser@filmgalerie451.de

PRESSE WIEN PRESS WIEN
Charlotte Finkbeiner
Poool Filmverleih
tel +43 (1) 994 99 11 0 I fax +43 (1) 994 99 11 20
presse@poool.at I www.poool.at

[10]
HEINZ
EMIGHOLZ

KONTAKT CONTACTS

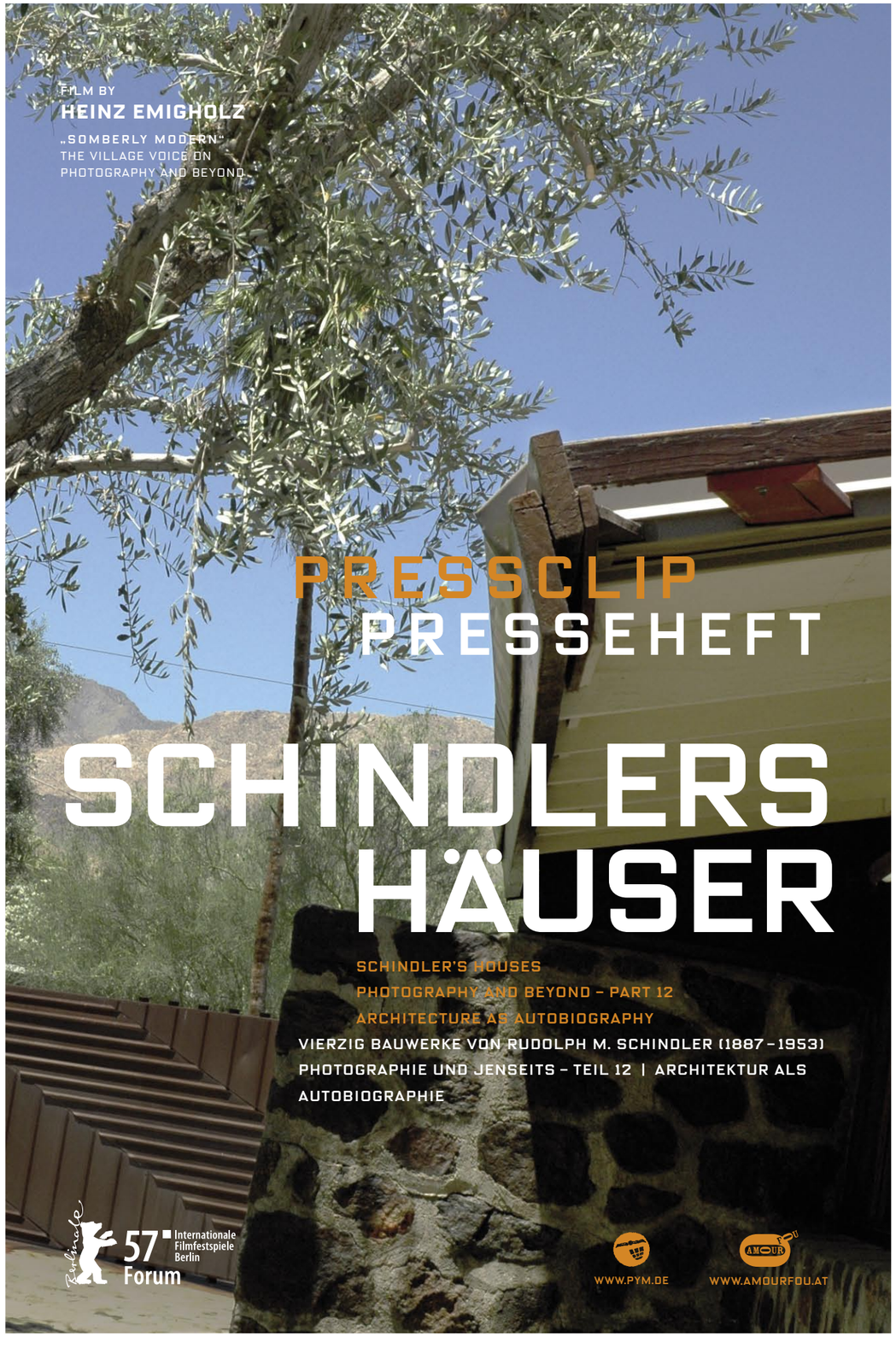
PRODUKTION PRODUCTION
AMOUR FOU Filmproduktion
Lindengasse 32, A 1070 Vienna
tel +43 (1) 9 94 99 11-0
fax +43 (1) 9 94 99 11-20
office@amourfou.at
www.amourfou.at

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

FESTIVALS FESTIVALS
Austrian Film Commission
Stiftgasse 6 I A 1070 Vienna
tel +43 (1) 526 3323-203
fax +43 (1) 526 68 01
festivals@afc.at I www.afc.at

VERLEIH IN ÖSTERREICH
DISTRIBUTOR IN AUSTRIA
POOOL Filmverleih
Lindengasse 32 I A 1070 Wien
tel +43 (1) 994 99 11 33 I
fax +43 (1) 994 99 11 20
office@poool.at I www.poool.at

VERLEIH IN DEUTSCHLAND
DISTRIBUTOR IN GERMANY
Filmgalerie 451
Saarbrücker Str. 24 I 10405 Berlin
tel +49 (30) 33 98 28 00
fax +49 (30) 33 98 28 10
www.filmgalerie451.de



INTERNATIONALES FORUM
DES JUNGEN FILMS, BERLINALE 2007

INTERNATIONAL FORUM
OF YOUNG CINEMA, BERLINALE 2007

Berlinale 57. Internationale Filmfestspiele Berlin
Forum

VORFÜHRUNGEN IM RAHMEN DER BERLINALE 2007
SCREENING AT THE BERLINALE 2007

SUN	**11.02.07**	8.00	PM	CINEMAXX5 (PRESS)
MON	**13.02.07**	4.30	PM	DELPHI-FILMPALAST (WORLPREMIER)
TUE	**14.02.07**	2.45	PM	CINESTAR 8
WED	**16.02.07**	8.00	PM	COLOSSEUM 1
THU	**17.02.07**	10.30	PM	ARSENAL

KONTAKT BEI DER BERLINALE 2007
CONTACTS IN BERLIN 2007

PRESSE PRESS
Filmgalerie 451 I Tina Kaiser
Saarbrücker Str. 24 I 10405 Berlin
tel +49 (30) 33 98 28 00 I fax +49 (30) 33 98 28 10
t.kaiser@filmgalerie451.de

WELTVERTRIEB WORLD SALES
Autlook Filmsales: Peter Jäger
EFM: Stand MEDIA UMBRELLA
mobile +43 (0)664 510 55 52 I peter@autlookfilms.com

FESTIVALS FESTIVALS
Austrian Film Commission
EFM: Stand 126
tel +49 (30) 2 63 98 64 08

„Schindlers Häuser“ zeigt vierzig Bauwerke des österreichisch-amerikanischen Architekten Rudolph Schindler aus den Jahren 1921 bis 1952. Schindlers pionierhafte Arbeit in Südkalifornien begründete einen eigenen Zweig der architektonischen Moderne. Alle Aufnahmen zum Film fanden im Mai 2006 statt. Der Film bildet damit auch ein aktuelles Portrait städtischen Wohnens in Los Angeles, das in dieser Ausformung noch nie dokumentiert worden ist.

„Schindler’s Houses“ shows forty buildings by the Austro-American architect Rudolph Schindler from the years 1931 to 1952. Schindler’s pioneering work in Southern California is the cornerstone of a branch of modern architecture. All the material for the film was shot in May 2006. The film is thus also an up-to-date portrait of urban life in Los Angeles that has never been documented in this form before.

„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.“

„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 buildungs.“ Heinz Emigholz

ZU „SCHINDLERS HÄUSER“ MARC RIES

Heinz Emigholz gestaltet Porträts von Häusern, die einem Architekten zugeordnet werden, Rudolph M. Schindler. Damit ist die Person Schindler Teil der Porträts seiner Häuser, was wir in der filmischen Beschreibung erfahren, ist jedoch anderes und mehr. Die Porträts der 40 Häuser lassen ihre Formen, die Konstruktion ihres Innenlebens, ihr Zusammenleben mit Umgebung und Gesellschaft, ihre Gebrauchsmöglichkeiten und also ihre Lebensspuren, ihre Bewohner und ihre Geschichte erkennen. Die Erregung aus der Faszination der Baukörper Schindlers ist gepaart mit Ansichten vom Idiom eines kalifornischen Alltags, mit der Darstellung der obszönen Paarung von Pflanzen und Häusern und mit der Wucht einer „gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft“ (Emigholz) an dem, was man Architektur nennt.

Doch welche Möglichkeiten hat der Film, ein so verstandenes Porträt zu verfertigen? Es ist offensichtlich, dass das Gelingen sich nur einstellt, wenn Raumfragen zu Bildfragen werden, wenn Fragen des Bauens und Wohnens zu Fragen des filmischen Blicks werden. Ich möchte diese Bewegung versuchen zu rekonstruieren. Die Einstellung ist technisch die kleinste Einheit des Films, sie ist jedoch für Emigholz zugleich die Mitte der Kräfte einer Lage im Raum.

Diese eine Stelle – in ihrer Unbeweglichkeit, ihrer gleichbleibenden Sicht auf die Architektur – lässt alle Elemente des von ihr gewählten Ausschnittes in sie hineinfliessen, in ihr verdichten sich die Resonanzen des Baus, des Grüns, des Lebens. Der Blick hat Muße diese wirken zu lassen, er vermag seine Vorstellungen im Kader sich bewegen zu lassen. Die gewollte Starrheit der Kameralage evoziert eine Bewegtheit im Vorstellen: Der Betrachter vermag sich selbst imaginativ an die Stelle der Kamera im Raum zu setzen und also sich das Wohnen an diesem Ort anzuverwandeln. Unterstützt wird dieses Vorhaben von der leicht aus der Vertikalen gekippten Rahmung, sie bietet der Betrachtung eine „schiefe“ Wahrnehmungsbahn ins Bild, da nur so der Illusionismus des Filmischen gleichfalls gekippt werden kann. Vielleicht ist es aber auch der Ton, der diese Beweglichkeit wesentlich mit bedingt, denn über ihn „reicht vieles, was nicht im Bild zu sehen ist, ins Filmbild hinein“ (Emigholz), die Vibrationen eines urbanen Daseins, die Melodien des Alltags, das Rauschen der Tätigkeiten.

Die zugleich konzentrierte und diffuse Akustik programmiert eine Art subversive Animation der in sich ruhenden Lagen der Baukörper. Man mag in dieser Beschwörung der einen Einstellung eine Haltung erkennen, die einer pragmatistischen Ästhetik zuspricht: Das eine Bild öffnet sich dem Wunsch der Betrachtung, die Erfahrungen dieses anderen Hauses, dieser anderen Stadt, dieses anderen Landes sich zu vergegengewärtigen, sie zu ermessen und sie vielleicht in das eigene Bild des Wohnen zu holen.

Doch es folgt eine weitere Einstellung und eine nächste und noch eine. Diese nun arbeiten gemeinsam am Herausholen der Architektur aus ihrem – unfreiwilligen – Versteck in einen genuin filmischen Raum. Die Komposition der Einstellungen ermöglicht Blickwechsel, Durchsichten und Einsichten, die vermutlich selbst den Bewohnern entgehen. Wobei das Versteck im Falle von SCHINDLERS HÄUSER ja stets ein doppeltes ist: Zum einen verbirgt sich die Architektur hinter dem Bewuchs, dem umbauten Raum, den Zeichen des Alltags, zum anderen ist das Verstecken ein immanent filmischer Prozess. Eine jede Einstellung folgt der Logik des hors-champs, also dem gleichzeitigen Zeigen und Nicht-Zeigen. Das

Verbergen von Wirklichkeit im Prozess des Kadrierens – das, was André Bazin die Operation des cache genannt hat – wird jedoch im Schnitt, im Anfügen einer weiteren Blicklage und noch einer, jeweils ein bisschen aufgelöst, das Versteckte wird sichtbar gemacht – aber nicht ganz, auch das ist nicht möglich, es bleibt stets ein Rest Ungesehenes, ein notwendig zu hütendes Geheimnis. Nicht so tun, als ob man alles, die „ganze“ Architektur zu zeigen in der Lage wäre, sondern stets nur mit wenigen Einstellungen das Ganze in seinen „Abschattungen“ sich zeigen lassen, so lautet wohl eine der Einsichten dieses Films. Wenn ein solchermaßen gefertigtes Porträt zu Ende ist – seine Dauer ist wohl der intimen Beziehung von Haus und Autor geschuldet – hat man tatsächlich den Eindruck, in vielerlei Hinsicht dem Haus begegnet zu sein,- und wenn man alle Porträts gesehen hat, finden viele Fragen, die nach dem Stil, nach der Bewohnbarkeit, nach der Beziehung von organischem Wachsen und baulicher Veränderung und Vergänglichkeit, von der Überformung von Gebäuden durch Gesellschaft … eine mögliche Antwort. Der Film arbeitet sich von einem Porträt zum nächsten, ist also in der Summe eine Art Album, eine filmische Tafel, auf welcher eine vielfach okkupierte weisse/ reine Architektur der Moderne mit dem weissen/reinen Licht des Kinos projiziert wird.

ON “SCHINDLER‘S HOUSES” BY MARC RIES

Heinz Emigholz makes portraits of houses that can be ascribed to one architect, Rudolph M. Schindler. With that Schindler as a person becomes part of the house portraits though what we learn through the filmic description is, however, is something different and more. The portraits of the 40 houses allow one to discern their form, the construction of their interiors, their life together with their surroundings and society, the way they can be used and, therefore, the marks left by their lives of those inhabiting them and their history. The excitement deriving from the fascination with Schindler‘s buildings is combined with views of the idiom of everyday Californian life, with depictions of the obscene coupling of plants and houses and with the force of an „authorship related to society as a whole“ (Emigholz), with what is called architecture.

But what possibilities does the film have to produce a portrait that is understood in this way? It is apparent that success can only come to pass when questions of space become questions of image, when questions of building and living become questions about the filmic gaze. I would like to try and reconstruct these movements. The take is, technically, the smallest unit of the film. For Emigholz however, it is simultaneously the centre of the power of a location in space.

This one place – in its immobility, in its constant view of the architecture – allows all the elements from within the chosen framing to flow into it and compressed in it is the resonance of the building, the greenery, life. The gaze has the leisure of allowing this to take effect, it is able to let the mind move around in the frame. The intentional intransigence of the camera position evokes mental movement. Viewers are able to use their imagination to put themselves into the room in place of the camera and, therefore, to appropriate and transform living in this place. This undertaking is assisted by the slight vertical tilt to the frame offering the gaze a „lopsided“ way into the picture since filmic illusionism too can only be overturned like this. Perhaps the sound also has an essential part in this movement because it is through it that „a lot that cannot be seen in the picture is brought into it“ (Emigholz); the vibrations of urban existence, everyday melodies, the sounds of activity.

The acoustics which are simultaneously concentrated and diffuse programme a kind of subversive animation of the buildings that are themselves located in quiet places. In this evocation of single camera positions it is possible to discern a position attributable to a pragmatic aesthetic: that an image opens up proportional to the desire behind the gaze to visualise the experience of this other house, this other city, this other country, to comprehend it and perhaps to add it to one‘s own image of living.

But then there is another take and then another and yet another. These work together to pull the architecture out of its – unintentional – hideaway into a genuine filmic space. The composition of the takes make changes of viewpoint, examination and insights possible that the occupants themselves would probably miss. The hideaway here, in the case of SCHINDLERS HÄUSER [SCHINDLER‘S HOUSES], is always a double one. In the first place the architecture is hidden behind the vegetation, the enclosed space, the everyday signs. In the second place hiding is an inherently filmic process. One of these takes follows the logic of the hors-champs, that is, the simultaneous showing and not showing. The concealment of reality through the process of framing – what André Bazin called the operation of the cache – is, however, with the addition of a further point of view and yet another during the editing process, slightly eroded, the hidden is revealed – but not completely. That too, is impossible, there is always a remainer of what is unseen, a secret which is necessarily kept. One of the insights of this film is not to pretend that one is in the position of showing everything, the „whole“ architecture, but rather to let the whole, with its with all its „shadings“, reveal itself in only a few takes. When a portrait like this is finished – its duration certainly dependent on the relationship of house and author – in many respects one really does have the impression of having encountered the house and when one has seen all the portraits many of the questions about style, inhabitability, about the relationship between organic growth and structural alterations and ephemerality, about the meta-forming of buildings by society... a possible answer. The works its way from one portrait to the next and is thus, in sum total, a kind of album, a filmic whiteboard onto which a multiply-occupied white/pure modern architecture is projected with the white/pure light of the cinema.

INTERVIEW MIT HEINZ EMIGHOLZ ZUM FILM SCHINDLERS HÄUSER

› **MARC RIES** Wie verlief Deine erste Begegung mit Rudolph Schindler?

HEINZ EMIGHOLZ 1975 bin ich durch Zufall am Lovell House in Newport Beach vorbeigekommen. Der Bau kam mir auf den ersten Blick zugleich eigenartig und sinnvoll vor. Aber zu der Zeit war ich als Filmemacher 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 80er 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.

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

EMIGHOLZ 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 gefallen 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.

› **RIES** Reicht eine erste Anwesenheit vor Ort, um „das“ Bild zu finden?

EMIGHOLZ 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.

INTERVIEW MIT HEINZ EMIGHOLZ ZUM FILM SCHINDLERS HÄUSER

› **MARC RIES** 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 though 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.

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

EMIGHOLZ 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 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.

› **RIES** Does your first on-site visit suffice to find “the” image?

EMIGHOLZ 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.

› **RIES** 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.

EMIGHOLZ 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,

› **RIES** 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 ist zumeist ein großer, verschachtelter Raum, der unterschiedlichste Perspektiven aufweist und also dem filmischen Montage-Sehen entgegenkommt.

EMIGHOLZ 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 nicht mehr die Rolle. 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 ausgeführteste 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 sind es bei beiden die komplexen Raumsituationen, die unendlich viele Perspektiven freisetzen, die mich reizen. Ich arbeite als Kameramann ja in dieselbe Richtung – weg von der falsch postulierten Eindeutigkeit des Raumes.

› **RIES** War es schwierig, alle Häuser, die ihr gefunden habt, zu filmen? Kommt man überall rein?

EMIGHOLZ Es gibt gute Gründe, Filmteams nicht zu sich ins Hause 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 herauskommt, 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. Häuserhopping 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 die Grenze zu dem erreicht, dessen ich mich nicht mehr aussetzen möchte - in Bezug auf Drehgenehmigungen und Idiosynkrasien derjenigen, die zu entscheiden haben, ob man drehen darf oder nicht. Interessant war die Reaktion gewisser Architekturtheoretiker. Sie führten sich so auf, als würde man ihnen durch das Filmen und Dokumentieren der Häuser das Lebensthema klauen. Fakultätskriege in der realen 3-D-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 Bauherrinnen 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

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.

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

EMIGHOLZ 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-hopping 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.

› **RIES** 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".

EMIGHOLZ 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

auch – obwohl inzwischen legendär geworden – für eine gewisse exklusive Klientel zu klein, als daß sie sich dafür interessieren könnte. 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.

› **RIES** 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 und Auratische 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.

EMIGHOLZ Die Aporien der Architekturfotografie 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. Architekturtourismus 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 Allan Rudolph und Wes Anderson.

› **RIES** 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, dass bei SULLIVANS BANKEN das Milieu nicht so kräftig da war, wie in den anderen Arbeiten?

EMIGHOLZ 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, auch selbst wenn man das als Regisseur versuchen

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 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.

› **RIES** 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.

EMIGHOLZ 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.

› **RIES** 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.

EMIGHOLZ 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.

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.

› **RIES** Das grüne Wuchern, die Natur, ist ja eigentlich auch ein „Subjekt“ des Films. Ich hatte den Eindruck, daß es auch ein Film über das Zurückerobern der Zivilisation durch die Natur ist, ein seltsames Zusammen von Kultur und Natur, das die Häuser haben.

EMIGHOLZ Aber es 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 Landschaftarchitekt. 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 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 nahezu besessen von der Natur. Er hat sleeping-porches zum Draußenschlafen für seine Häuser entworfen. Die Natur war Teil seiner Sache.

› **RIES** Wie würdest Du den (Un)Gleichgewicht szustand zwischen den beiden Erfahrungsebenen, – hier das Objekt, dort die Geschichte und die Gesellschaft – bescheiben, der Dir wichtig ist?

EMIGHOLZ 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 Gesellschaft und ihre jeweilige „Natur „zeigen, ohne im Wort zu verharren.

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

› **RIES** 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?

EMIGHOLZ 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 threedimensional 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)

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 Publikationenim 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).

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 Enzyklopa_die 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.

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 für die internationale Wanderausstellung Sense of Architecture (35mm-HDV, Farbe, zusammen 330 min)
2006 – 2007	SCHINDLERS HÄUSER (35 mm, Farbe, 99 min)
IN PRODUCTION	Zwei Filme der Serie Photographie und jenseits, Loos ornamental und Kieslers Projektionen (beide ca. 60 min), sind kurz vor der Fertigstellung.
PROJECTED	Die Spielfilme Tale of Five Cities und Second Nature – Die zweite Natur

* s/w black & white I * Farbe color

RUDOLPH M. SCHINDLER

Rudolph M. Schindler (1887 – 1953) wurde in Wien geboren, wo er bei Otto Wagner und Adolf Loos studierte. Inspiriert von Frank Lloyd Wright, kam er 1914 nach Chicago; ab 1918 arbeitete Schindler für Wright, der ihn 1920 nach Los Angeles schickte, um den Bau des Hollyhock-Hauses für Aline Barnsdall zu überwachen. Schindler begann dort 1922 mit dem Kings Road-Haus selbst als Architekt zu arbeiten – einem Haus, das als Arbeits- und Lebens-Raum für zwei Paare konzipiert war, mit einer Gemeinschaftsküche und einem Gäste-Appartement.

Der Fokus von Schindlers Arbeit liegt in der Integration von Innen- und Aussenräumen, die in komplexen Volumen und stark artikulierten Bauteilen ineinander verschränkt. Er entwarf mehr als 400 Bauten, von denen 150 während seiner Laufbahn realisiert wurden. Zum Grossteil handelte es sich um kostengünstige Einfamilienhäuser für progressive Kunden. Auch wenn Material und Vokabular seiner Arbeiten sich im Laufe der Zeit veränderten, blieben Schindlers Prinzipien des Designs und der räumlichen Charakteristik in seinem Werk beständig. Dies glt auch für seine späteren Bauten, in denen Schindler seine Raum-Konzepte weiterentwickelte – etwa in den lichtdurchlässigen Häusern, die er von Mitte der 1940er bis Anfang der 1950er Jahre baute.

Kathryn Smith, Architekturhistorikerin und Autorin des Buches „Schindler House“
(Quelle: MAK Center for Art and Architecture / The Schindler House, LA)

R.M. Schindler (1887-1953) was born in Vienna, where he studied under architects Otto Wagner and Adolf Loos. Inspired by Frank Lloyd Wright‘s 1910 Wasmuth portfolio, he came to Chicago in 1914 and began to work for Wright in 1918. Wright sent him to Los Angeles in 1920 to supervise the construction of the Hollyhock House for Aline Barnsdall. Schindler established his practice there in 1922 with his own Kings Road House, a house designed as live-work space for two couples with a shared kitchen and an apartment for guests. Schindlers work focused on the integration of interior space and exterior space using complex interlocking volumes and strongly articulated sections. He designed over 400 projects, 150 of which were built during his career. These consisted largely of low-cost single family houses for progressive clients. Although the materials and vocabulary of Schindlers work changed during the span of his career, his principles of design and spatial characteristics were consistent throughout his work. This is true even as his spatial ideas evolved in his late work, including the translucent houses of the mid-1940s to early-1950s.

Kathryn Smith, architecture historian and author of Schindler House
(Quelle: MAK Center for Art and Architecture / The Schindler House, LA)

AMOUR FOU AMOUR FOU

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 war AMOUR FOU mit vier Filmen beim internationalen Filmfestival in Cannes vertreten: „Struggle“ von Ruth Mader, „Pas de repos pour les braves“ von Alain Guiraudie, „Im Anfang war der Blick“ von Bady Minck und „Fast Film“ von Virgil Widrich. 2005 präsentierte die Produktionsfirma auf dem Forum des Jungen Films in Berlin Jörg Kalts ersten Spielfilm „Crash Test Dummies“, 2006 war AMOUR FOU mit der internationalen Co-Produktion „Taxidermia“ von György Pálfi in Cannes vertreten.

Derzeit arbeitet das Wiener Kreativ-Labor an der Postproduktion von Christian Frosch’s Arthouse-Thriller „Yoon“, einer Co-Produktion mit Mediopolis (Berlin), Minotaurus Film (Luxemburg) und Eurofilm (Budapest), deren Fertigstellung für Herbst 2007 geplant ist. In Berlin präsentiert AMOUR FOU auf dem Internationalen Forum des Jungen Films 2007 zwei Filme: „Kurz davor ist es passiert“ von Anja Salomonowitz und „Schindlers Häuser“ von Heinz Emigholz.

The Vienna based production company AMOUR FOU was founded in 2001. AMOUR FOU produced films which transcend borders aesthetically, in content, or technologically. Films that ignore the demarcation line between cinematic genres and categories, films which reflect upon and question the past and present, the possibilities and the future of society and of cinema itself.

In 2003, four films produced by AMOUR FOU were invited to the International Film Festival Cannes: „Struggle“ by Ruth Mader, „No rest for the brave“ by Alain Guiraudie, „In the beginning was the eye“ by Bady Minck and „Fast Film“ by Virgil Widrich. In 2005, the production company presented Joerg Kalt’s first feature film „Crash Test Dummies“ at the Berlinale / International Forum of Young Cinema. In 2006, „Taxidermia“ by György Pálfi, co-produced by Amour Fou and shot in Budapest and Vienna, was invited to the Cannes festival.

At the moment, the Viennese creative lab is working on the post-production of Christian Frosch’s arthouse-thriller „Yoon“, a co-production with Mediopolis (Berlin), Minotaurus Film (Luxembourg) and Eurofilm (Budapest). The completion of „Yoon“ is scheduled for autumn 2007.

At the Berlinale 2007, AMOUR FOU is presenting two films at the International Forum of Young Cinema: „It happened just before“ by Anja Salomonowitz and „Schindler’s Houses“ by Heinz Emigholz.

SCHINDLERS HÄUSER SCHINDLERS HOUSES

PHOTOGRAPHIE UND JENSEITS – TEIL 12
PHOTOGRAPHY AND BEYOND – PART 12

FILM VON FILM BY HEINZ EMIGHOLZ
Österreich Austria 2007 I 35mm, Farbe color, 1:1:37, 99 min, Dolby Digital

KONZEPT, REGIE, KAMERA UND SCHNITT
WRITER, CINEMATOGRAPHER, EDITOR AND DIRECTOR
Heinz Emigholz

ORIGINALTON SOUND May Rigler
KAMERAASSISTENZ CAMERA ASSISTANT Volkmar Geiblinger
SCHNITTASSISTENZEDITING ASSISTANT Markus Ruff
TONGESTALTUNG SOUNDDESIGN Jochen Jezussek, Christian Obermaier
SPRECHER SPEAKER Christian Reiner
TONMISCHUNGSOUND MIX Eckard Goebel
TITELTITLES Martin Putz
FILMGESCHÄFTSFÜHRUNGBOOKKEEPING Heide Semmelrock
PRODUKTIONSKOORDINATION USAPRODUCTION COORDINATOR USA
May Rigler
PRODUKTIONSLEITUNGPRODUCTION MANAGER Alexander Glehr
REDAKTION COMMISSIONING EDITORS
Johanna Hanslmayr (ORF), Jutta Krug (WDR), Reinhard Wulf (WDR/3sat),
KAMERAVERLEIHCAMERA RENTAL Otto Nemenz Los Angeles
KOPIERWERKELABS Fotokem Burbank, Synchro Film & Video GmbH Wien

PRODUZIERT VON PRODUCERS Gabriele Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Ivanceanu

EINE PRODUKTION VON AMOUR FOU WIEN IN ZUSAMMENARBEIT MIT DER HEINZ EMIGHOLZ FILMPRODUKTION BERLIN
PRODUCED BY AMOUR FOU WIEN IN COLLABORATION WITH HEINZ EMIGHOLZ FILMPRODUKTION BERLIN

WWW.AMOURFOU.AT WWW.PYM.DE

HERGESTELLT MIT UNTERSTÜTZUNG VON
PRODUCED WITH THE SUPPORT OF