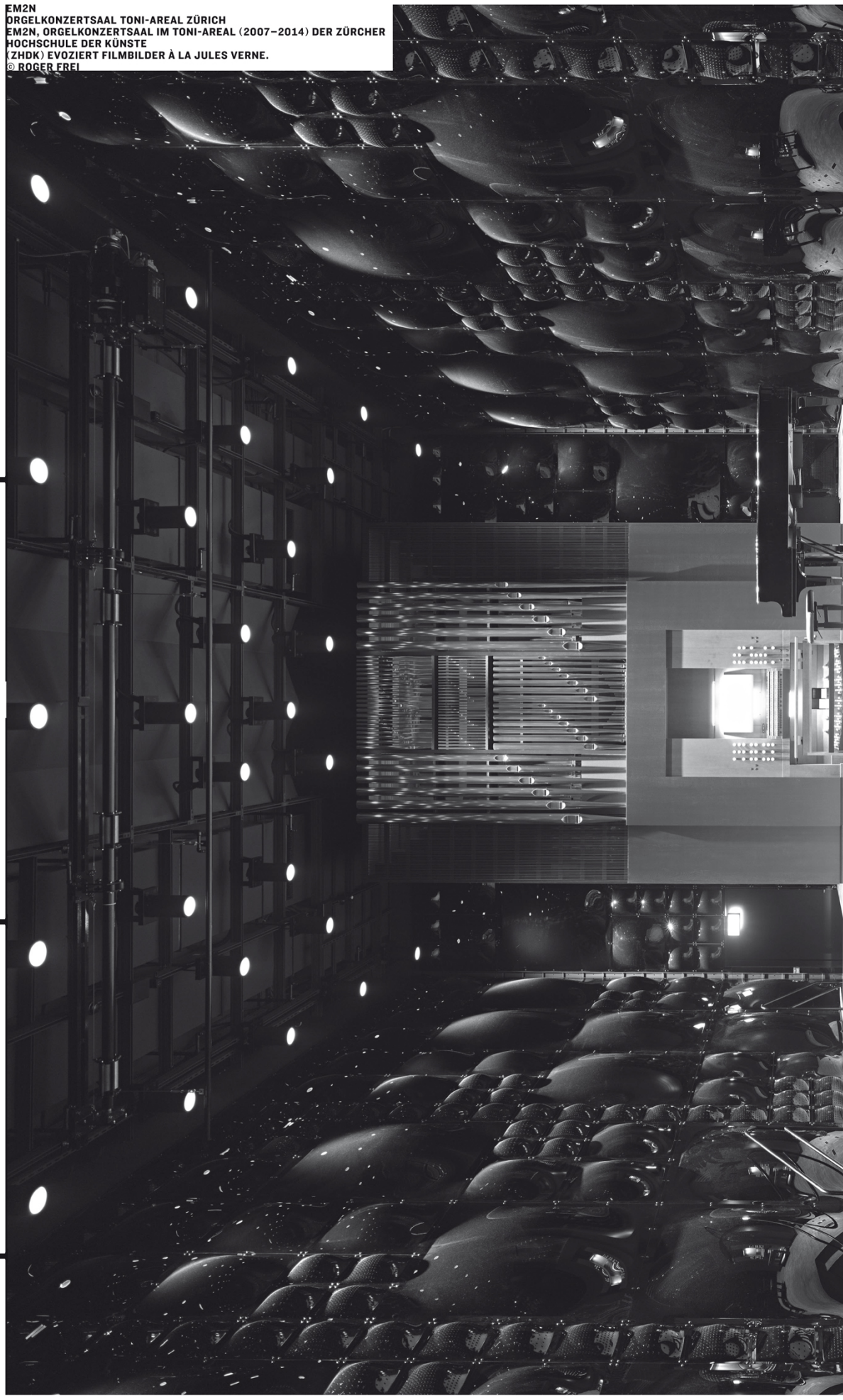


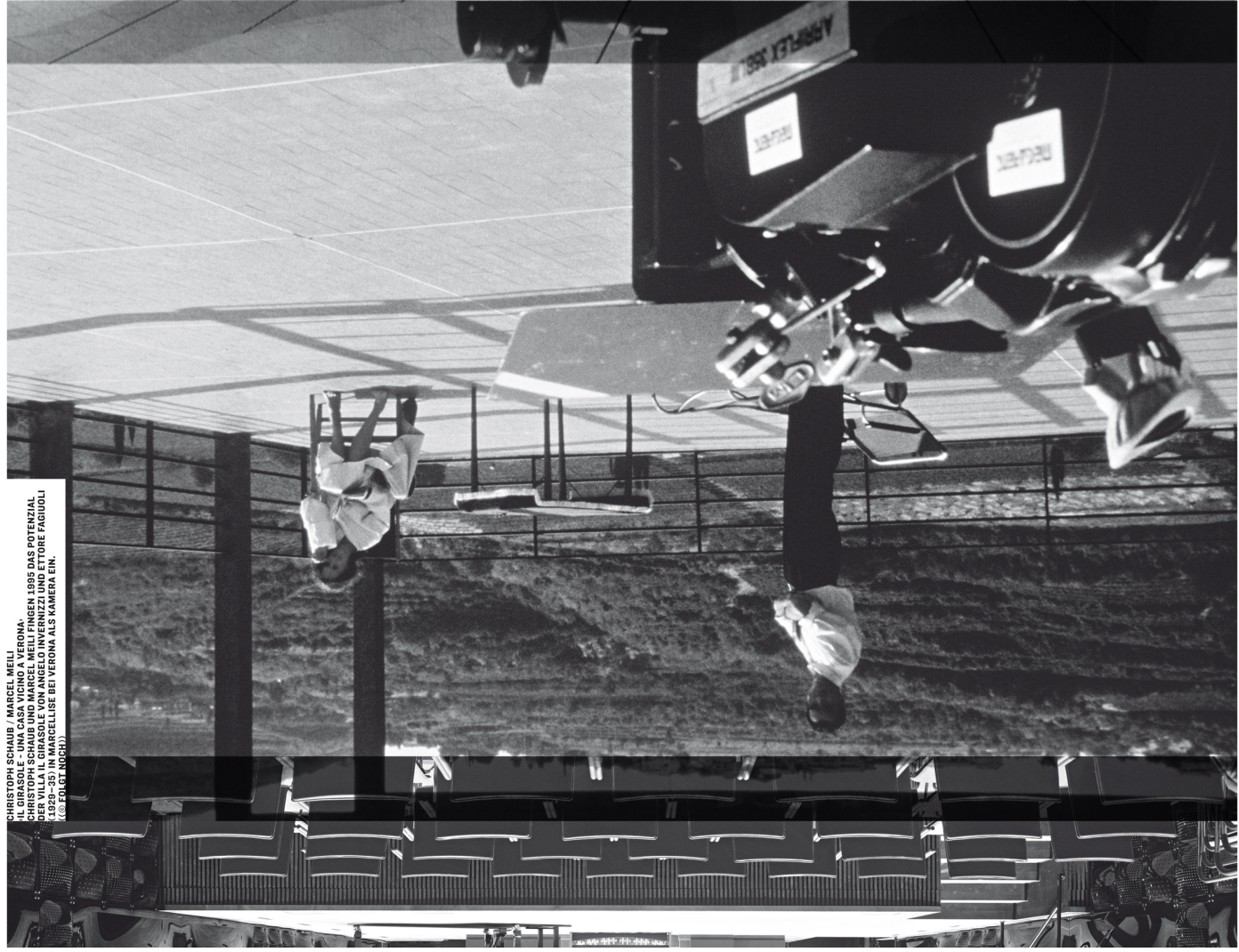
Rahel Hartmann Schweizer

Filmisches Entwerfen –  
eine Spurensuche Clip

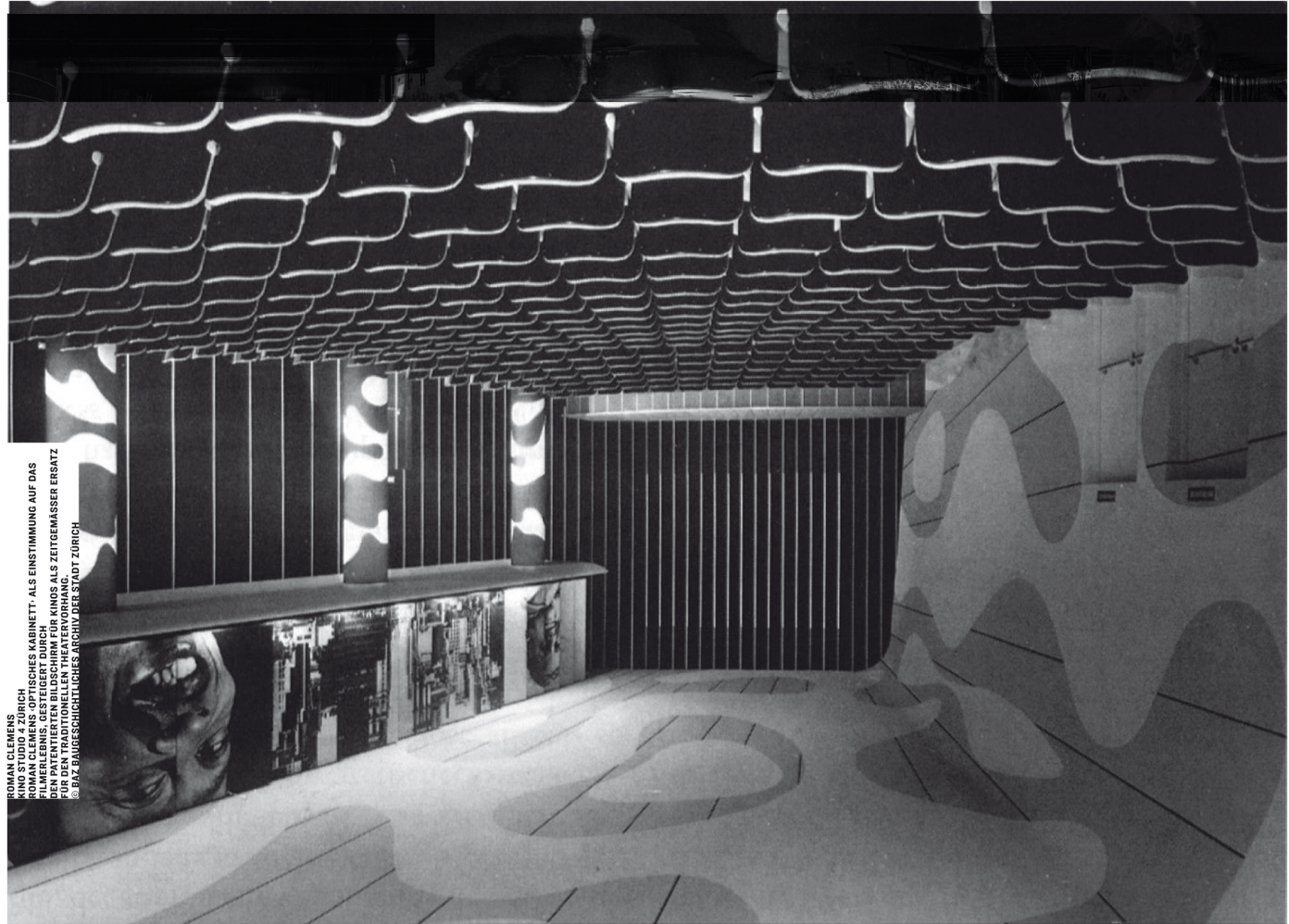
Film in Design – In Search of  
Clues Clip



CHRISTOPH SCHAUB / MARCEL MELI  
IL GIRASOLE - UNA CASA VICINO A VERONA.  
CHRISTOPH SCHAUB UND MARCEL MELI FINGEN 1995 DAS POTENZIAL  
EINER NEUEN KAMERA AUS, DIE FADIGOLI  
(1928-30) IN MARCELLISE BEI VERONA ALS KAMERA EIN.  
(© FOLGT NOCH!)



ROMAN CLEMENS  
KING STUDIO 4 ZÜRICH  
ROMAN CLEMENS: OPTISCHES KABINETT - ALS EINSTIMMUNG AUF DAS  
KINEMA. DIE WÄNDE SIND MIT FOTOGRAFIE VON  
DEN PATENTIEREN BILDSCHIRM FÜR KINOS ALS ZEITGEMÄSSER ERSATZ  
FÜR DEN TRADITIONELLEN THEATERVORHANG.  
BÄZ BAUGESCHICHTLICHES ARCHIV DER STADT ZÜRICH





OTTO KOLB  
VILLA KOLB WERMATSWIL  
DIE VILLA KOLB IN WERMATSWIL (1890-82); URSPRÜNGLICH PLANTE IHR  
ARCHITEXT OTTO KOLB SIE DENEHMAR, ZU GES FALTEN, WIE IL BRASOLEL.

MARC FROCHAUX  
AUSSENRAUMINNENRAUM  
AUSSENRAUMINNENRAUM  
MIRGOLAY SIK BELEBT DIE ÄSTHETIK  
DER ANALOGEN ARCHITEKTUR  
© ETH ZÜRICH DEPARTEMENT ARCHITEKTUR

Es ist eine einfache Gleichung – der Vortzug der einen Kunst ist das Manko der andern: Der Architekturmangel der bewegte, dem Film der begehbbare Raum. Film ist flüchtig, Architektur statisch. Für Regisseure war es seit den Anfängen des Films eine Herausforderung, ihrem flächigen Zelluloid Tiefenwirkung einzuprägen, während es ArchitektInnen gefiel, ihre Bauten in Bewegung versetzt zu sehen. Die Wechselwirkung zwischen Film und Architektur ist ein Huhn-Ei-Problem, beziehungsweise ein Phänomen der Wahrnehmung, wie es Gaston Bachelard beschreibt. Ihr Motor ist die Einbildungskraft, die in einer Art Rückkoppelungsprozess die Bilder der Erinnerung mit den Eindrücken der Gegenwart verknüpft und anreichert. Davor ist auch dieser Essay nicht gefeit, der auf einem Parcours verschiedene Methoden filmischen Entwurfs passiert.

### Dramaturgie und Narration

Seit die Bilder laufen lernten, haben Film und Architektur eine von Komplementarität getragene Beziehung zueinander. Exemplarisch zeigte sich diese in Le Corbusier und Sergej Eisenstein, einem der Pioniere des russischen Avantgarde-Kinos in den 1920er Jahren. Le Corbusiers Haltung zum Film, die er anlässlich der Begegnung mit beiden im Herbst 1928 in Moskau äusserte, erinnerte Eisenstein in den Worten: «It seems to me that in my creative work I am thinking the way Eisenstein is thinking as he creates his movies.»<sup>1</sup> Le Corbusier setzte die ganze Palette filmischer Konzeption in Szene: Montage, Kamerafahrt beziehungsweise promenadene architectureale Narration, Storyboard.

In der Villa Savoye (1928–1931) in Poissy war das dramaturgische mit dem erzählerischen Moment gepaart. Das illustrieren die Fotografien aus der Zeit: Gerade scheint jemand die Eingangshalle verlassen, Mantel und Hut auf dem Tisch als Spuren zurückgelassen zu haben. In der Küche steht die Tür offen; wir haben den Bewohner knapp verpasst. Brot und Kugl zeugen von seiner Anwesenheit. Auf der Dachterrasse schliesslich liegen Hut, Sonnenbrille, Feuerzeug und eine Packung Zigaretten auf dem Tisch.<sup>2</sup>

Zu den filmischen Momenten der Bewegung und der Zeitlichkeit gesellt sich die narrative Ebene; eine Handlung in Raum und Zeit, an der der Bewohner Teil hat. Er hinterlässt seine Spuren auf den Fotografien, rückt aber nie selber in den Fokus. Beatriz Colomina interpretiert unseren Blick auf diese Fotografien denn auch als einen verbotenen, einen voyeuristischen Blick; als den Blick eines Detektivs.

Als Voyeur ertappt fühlt man sich auch bei der Betrachtung der Videoaufnahmen; die Herzog & de Meuron vom Modell der idealen Villa anfertigen, das sie für die Wanderausstellung entwarfen, die der Rotterdammer Kunststichting zusammen mit Lego Holland 1985 ausrichtete. Die kühle Distanz des Acrylglasmodells machte einer intimen Einsicht in eine atmosphärisch aufgeladene Szenarie Platz: «... Bilder eines Kinderzimmers, die mit unserer Jugend, unseren Erinnerungen an tägliche und nächtliche Phantasien verbunden sind. Bilder von Angst, Schlaf und Erotik.»<sup>3</sup>

Ebenfalls eine voyeuristische Note hat die Fotografie der Villa in Schmerikon (2005–2008). Die Schwimmflossen, die neben dem Pool liegen, machen diese Wirkung aus. Es ist die Spur der Bewohner, wobei die Szene eine absurde Note hat: Die Flossen wären wohl eher gedacht für das Schwimmen im Meer.

Müller & Truniger, die oft mit Filmbildern im Kopf an ihre Projekte herangehen, schwebte hier «Where the Truth Lies» des Regisseurs Atom Egoyan aus dem Jahr 2005 vor, der seinerseits im Stahl House von Pierre Koenig spielt, dem 1959 in Los Angeles errichteten Case Study House #22.

Bei der Konzeption der zehn Loftwohnungen, die sie 2009–2011 in einem Gewerbehaus im Industriequartier Uster-Nord einbauten,

The equation is a simple one – what constitutes a benefit to one art form is a deficit for another: architecture lacks the aspect of movement, film that of accessible space. Film is fleeting, transient, architecture static. For directors, ever since the earliest days of film it has proved a challenge to bring depth to two-dimensional celluloid, whilst architects enjoyed seeing movement applied to their structures. The interaction between film and architecture is a chicken-and-egg problem, or a phenomenon of perception, as Gaston Bachelard put it. The driving force behind this is the power of imagination, which, in a form of feedback process, connects and enriches the images of memory with the impressions of the present. This essay is also not immune to this, following a course encompassing various methods of film creativity.

### Dramaturgy and narration

Ever since the pictures learned to move, film and architecture have enjoyed a complementary relationship with one another. This is exemplified in the case of Le Corbusier and Sergej Eisenstein, one of the pioneers of Russian avant-garde cinema in the 1920s. Le Corbusier's attitude towards film, which he expressed when the two met in Moscow in the autumn of 1928, is recalled by Eisenstein in the words: 'It seems to me that in my creative work I am thinking the way Eisenstein is thinking as he creates his movies.' Le Corbusier interpreted the whole range of cinematic conception: montage, tracking shots and promenade architecture, narration, storyboard.

In the Villa Savoye (1928–1931) in Poissy dramatisation was coupled with the narrative. This is illustrated by the photographs of the time: someone appears to have just left the entrance hall, leaving coat and hat on the table as evidence of their presence. In the kitchen the door stands open; we have just missed the resident. Bread and jug bear witness to his having been there. On the roof terrace a hat, sunglasses, lighter and a pack of cigarettes lie on the table.<sup>2</sup>

The cinematic moments of movement and temporality are joined by the narrative level, actions in space and time, in which the resident participates. He leaves his traces on the photographs, but is never himself in focus. Beatriz Colomina interprets our view of these photographs as a forbidden, voyeuristic one; the gaze of a detective.

The sense of being exposed as a voyeur is also present when viewing the video stills created by Herzog & de Meuron from the model of the 'ideal villa', which they designed for the travelling exhibition that the Rotterdamse Kunststichting staged in 1985 in co-operation with Lego Holland. The cool distance of the acrylic glass model delivers an intimate insight into atmospherically-charged scenery: '... Images of a child's bedroom, associated with our youth, our memories of daytime and night-time fantasies. Images of fear, sleep and eroticism.' (Illus. IMG\_2628)

A similarly voyeuristic note is to be found in the photographs of the villa in Schmerikon (2005–2008). The flippers that lie next to the pool provide this effect. It is the traces left by the occupant, whereby the scene also has a note of absurdity: the flippers were intended to be used while swimming in the sea.

Müller & Truniger, who often approach their projects with film images in mind, were mindful here of «Where the Truth Lies», the 2005 film of director Atom Egoyan, which is in turn set in the steel house of Pierre Koenig, the Case Study House #22 built in Los Angeles in 1959.

The design of the ten loft apartments that they created in a commercial building in the industrial district Uster-Nord in 2009–2011 drew upon a scene from Jean-Luc Godard's 1962 film «Vivre sa vie», in this the protagonist, Nana, dances in a café, first around a pool table, then swinging around a pillar. This is captured in such a way

1 Sergei Eisenstein, *Novaja kultura gospodina Korb'zu'e*, Soyjetskij ekran, no. 46/1928, p. 2, quoted by Oksana Bulgakowa, Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book – From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment, Rouge, no. 7/2007, p. 5.  
2 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts, 1996, pp. 311–312.  
3 Herzog & de Meuron, *Erläuterungstext*, in: Gerhard Mack, Herzog & de Meuron, 1978–1988, Basel, p. 106.  
4 www.youtube.com/watch?v=2M8YsV04bs\_08052015.

1 Sergei Eisenstein, *Novaja kultura gospodina Korb'zu'e*, Soyjetskij ekran, no. 46/1928, p. 2, zitiert nach: Oksana Bulgakowa, Eisenstein, the Glass House and the Spherical Book – From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment, Rouge, Nr. 7/2007, S. 5.  
2 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts, 1996, S. 311–312.  
3 Herzog & de Meuron, *Erläuterungstext*, in: Gerhard Mack, Herzog & de Meuron, 1978–1988, Basel, S. 106.  
4 www.youtube.com/watch?v=2M8YsV04bs\_08052015.

that neither ceiling nor floor are visible, which means that in this moment its sole purpose is to choreograph Nana's movement. The position of the supports in the commercial building appears to be similarly 'displaced', as Müller & Truniger had to develop the floor plan around the existing support structure. The two architects turned the situation to their advantage by using the pillars as supporting legs for a dancing movement through the space.

**Change of scene: machine and montage**

The penthouse that Le Corbusier realised for Charles de Beistegui in Paris 1929–1931 acted as a camera. Doors and walls could be moved by electrical motors and the green palisade on the terrace moved at the touch of a button, revealing views of the city. However, the 'chambre à ciel ouvert' only enabled fragmented insights: the top of the Eiffel Tower, the Arc de Triomphe, Sacré Coeur and Notre-Dame. To enjoy the metropolitan spectacle' it was necessary to use the internal periscope, which projected the images onto a glass plate.

The inhabitants of the apartment lived in a world of cinematic imagery: the combination of long shots that the periscope delivered from the city, the fragmented details orchestrated on the terrace. Le Corbusier left the process of montage up to the observer, functioning on the basis of the nature of perception, as explained by Eisenstein. The link between thesis and antithesis occurs in our brain, where we create the synthesis. The film exists solely in the head of the observer.<sup>4</sup>

Around the same time that Le Corbusier was creating the Beistegui apartment, Steiger & Hubacher realised the cinema in the Zett Haus in Zürich (1930–1932), covering it with a retractable roof: an element of mobility in architecture in response to the moving images on the screen. In the film that they made about the structure they also suggested a correlation between the projector below and the machinery of a convertible roof.

In 1948/49 Roman Clemens transformed the Studio 4 cinema built in Zürich by Werner Frey into a black, white and grey 'optical cabinet', the aesthetic medium of which was borrowed from film. Flowing forms painted onto walls, ceilings and columns dissolved the boundaries of the space and negated the constructive function – or rendered it mobile, giving the impression of being in a film. The effect was underscored by a frieze of photographs from the archive of the American magazine 'Life', which acted as film stills.

Clemens also transported this mobility with the patented invention of a worm gear-operated 'cinema screen', as replacement for the standard stage curtain, consisting of a series of parallel prisms, synchronously rotatable on their longitudinal axis'.<sup>5</sup> In one of the subsequent final positions they formed an even, black wall surface, in the other a similarly even, white projection surface and in the central position a prismatic-sculptural surface.

**Collage of disappearing images**

Aldo Rossi, whose teaching at the ETH Zürich in the 1970s marked a turning point in Swiss architecture, had a passion for cinema. This was evident in the sole film that he 'shot': together with Gianni Braghieri, Franco Raggi and Luigi Durissi, for the XV Milan Triennale in 1973. He referred to this as a theoretical approach, expressed via the assemblage of images in motion. The film was composed from sequences of films such as 'Senso', by Luchino Visconti, 'Otto e mezzo', by Federico Fellini, 'Semilità', by Mauro Bolognini and 'Roma', by Federico Fellini, interspersed with photographs of buildings in the Rationalism style and the Milan periphery, as well as texts by Adolf Loos, Walter Benjamin, Karl Marx and Hans Schmidt, Rossi augmented a treasure trove of images – including the melancholic moment, evident in drawings such as 'Ora tutto questo è perduto'

Film ein, den er für die XV. Mailänder Triennale 1973 zusammen mit Gianni Braghieri, Franco Raggi und Luigi Durissi drehte. Er bezeichnete ihn als theoretischen Aufsatz, ausgedrückt mittels der Assemblage von Bildern in Bewegung. Komponiert war der Film aus Sequenzen aus Spielfilmen wie 'Senso' von Luchino Visconti, 'Otto e mezzo' von Federico Fellini, 'Semilità' von Mauro Bolognini und 'Roma' von Federico Fellini, durchsetzt mit Fotografien von Bauten des Rationalismus und der Mailänder Peripherie sowie mit Texten von Adolf Loos, Walter Benjamin, Karl Marx und Hans Schmidt. Rossi öffnete einen Schatz aus Bildern – inklusive des melancholischen Moments, das in Zeichnungen wie 'Ora tutto questo è perduto' (1973) mitschwingt –, aus dem die Architektur bis heute schöpft. Herzog & de Meuron's Blaues Haus (1979/1980) in Oberwil war eine Hommage an Aldo Rossi – auch in der Referenz an einen Film. Die Bullaugen in der Giebelfront verweisen auf die Szene aus Jacques Hais 'Mon Oncle', in der sich ein Mann und eine Frau wie die Pupillen in zwei Augen bewegen.<sup>9</sup>

Die verschwundenen Bilder waren das Thema von Miroslav Silk und Marcel Meili. Sie bewegten sich auf «Streifenzüge(n) in die Welt des Gewöhnlichen und Gewohnen im Schatten der modernen Motiven» und nahmen «die Strassen und Verkehrsbauten, die Architekturen des Tourismus und der Industrie, die Ingenieurbauten des 19. Jahrhunderts» in den Blick.<sup>10</sup>

Die Quellen des Studienprojekts für das Habis Royale<sup>11</sup> beim Hauptbahnhof in Zürich von 1984 lokalisierten sie in einem «19.-Jahrhundert-Remake» und einer «baracke». Das Interesse galt der Verfügbaren mittels Montage, um die «skurrilen Nähtstellen und aufgerissenen Zwischen- und Resträume» sichtbar zu machen, die das Aufeinanderprallen einander fremder Architekturen erzeugt. Dabei verliessen sie sich auf den modernen, von Kino, Fotografie und Comic geschulten, zusammensetzenden Blick: «Die zerhackte Wahrnehmung aus der Bewegung heraus soll den asynchronen Gegenstand aus den verschiedenen Perspektiven ständig neu zusammensammeln können.»<sup>12</sup>

Die Ästhetik jener Architekturprojekte feiert heute bei der jüngeren Generation der bei SIK Studierenden ein Revival.

**Szenenwechsel: Quer- versus Hochformat**

Le Corbusier gab dem horizontalen Fenster den Vorrang, weil es den Ausblick filmisch rahmt und nicht wie ein hochformatiges Bild den perspektivischen Raum der westlichen Kunst seit der Renaissance. Demgegenüber verteidigte Auguste Perret das «porte-fenêtre» und argumentierte, das «fenêtre en longueau», beschneide genau jene Bereiche, die für die Raumbewahrung entscheidend sei, und mache aus der Landschaft eine flache Projektion.

Im Museum für Hans Josephson in Giornico (1989–1992) rehabilitierte Peter Märkl die Hochformat. Er konzipierte eine klassische Enfilade aus extrem schmalen Räumen. Die serielle Aneinanderreihung unterließ er, indem er die Durchgänge aus der Symmetrieachse rückte und die Höhe von Raum zu Raum variierte. Mit dem «räumlichen Schnitt» in der Raumbfolge breche Märkl mit der Erwartung der Betrachter, analysiert die Architektin und Filmwissenschaftlerin Doris Agotai: Märkl operierte mit einem filmtypischen Überraschungsmoment und erzeugte einen «kuleschowschen Raum».<sup>13</sup>

Im Sinn hatte Märkl den filmischen Kunstgriff nicht – und dann kommt doch ein Film zur Sprache: 'Una giornata particolare. Die Art, wie Ettore Scola in dem Film 1977 das intime Geschehen zwischen

9 Gerhard Mack, Herzog & de Meuron, 1978–1988, Basel, p.27.  
10 Marcel Meili, 'Ein paar Bauten, viele Pläne: jüngere Deutschschweizer Architektur, eine Standortbestimmung', In: Werk, bauen + Wohnen 76 (1989), Issue 12, pp.26–31, here p.29.  
11 The construction was originally a five-sectioned building complex dating from 1878, with the hotels Habis-Royal and Bayrischer Hof. Following extensive debate and designs for conversion, the building was demolished in 1990. The façade on the side facing the square was reconstructed.  
12 See note 10.  
13 Named after Russian film maker Lev Kuleshov, describing the effect of a montage-theory. The viewers interpret the images in relation to what they have seen previously and in anticipation of what is to come. Cf. Doris Agotai, 'Berührungen', In: Tc21 134 (2008), Issue 19, Film und Architektur, p.24.

14 Constantinos Apostolou Doxiadis systematically analysed the consequence with which the Greeks conceived the Acropolis from the perspective of the observer moving through the site. Cf. Constantinos Apostolou Doxiadis, Raumordnung im griechischen Stadtbau, Heidelberg, 1957.

(1975) –, into which architecture continues to delve to this day.

Herzog & de Meuron's Blaues Haus (1979/1980) in Oberwil was an homage to Aldo Rossi – including the reference to a film. The porches on the gable end are a nod to the scene in Jacques Tati's 'Mon Oncle' in which a man and a woman move like the pupils in two eyes.<sup>9</sup>

The disappearing images were the theme of Miroslav Silk and Marcel Meili. They 'wandered through the world of the common and the inhabited, in the shadow of the modern monuments' and gazed at 'the roads and transport facilities, the architecture of tourism and industry, the engineering structures of the 19th century'.<sup>10</sup> They localised the sources of the study project for the Habis Royale<sup>11</sup> at the main railway station in Zürich in 1984 as a '19th century remake' and a 'shed'. The focus of interest was upon alienation via montage, in order to render visible the 'bizarre seams and exposed intermediate and residual spaces' generated by the collision of 'strange architectures' with one another. In this they resorted to the modern, synthetic gaze, honed by cinema, photography and comics: 'The mangled perception derived from movement should enable the asynchronous object to be continuously recomposed from the various perspectives.'<sup>12</sup>

Today, the aesthetics of these architectural projects are celebrating a revival amongst the young generation studying under SIK.

**Change of scene: landscape versus portrait**

Le Corbusier gave preference to the horizontal window because it frames the view cinematically, not like a portrait-format image, the perspective approach of Western art since the Renaissance. In contrast, Auguste Perret was a proponent of the 'porte-fenêtre', arguing that the 'fenêtre en longueau' cuts into precisely those areas that are decisive for spatial perception, transforming the landscape into a flat projection.

In the museum for Hans Josephson in Giornico (1989–1992) Peter Märkl 'rehabilitated' the vertical format. He created a classic enfilade from extremely narrow rooms. He avoided serial rows by re-aligning the passages from the symmetrical axis and varying the height from room to room. With this 'spatial interruption', Märkl fractures the expectations of the observer; notes the architect and film academic Doris Agotai: Märkl operates with a moment of surprise typical for film, generating a 'Kuleshov effect'.<sup>13</sup>

The cinematic aspect was not the intention of Märkl – and then along comes a film: 'Una giornata particolare'. The manner in which Ettore Scola juxtaposes the intimacy between Antonietta (Sophia Loren) and Gabriele (Marcello Mastroianni) with the direct vicinity and the removed outer world in the 1977 film is associated by Märkl with his design approach.

**Change of scene: notation and storyboard**

The description of the Acropolis of the engineer Auguste Choisy was interpreted by both Sergei Eisenstein and Le Corbusier as proto-cinematic.<sup>14</sup> It is no coincidence that Le Corbusier chose the Parthenon to document the proximity to this structure in 'Vers une architecture' in a screenplay-like sequence of text and photography. Bernard Tschumi has examined film and its notation like scarcely

9 Gerhard Mack, Herzog & de Meuron, 1978–1988, Basel, p.27.  
10 Marcel Meili, 'Ein paar Bauten, viele Pläne: jüngere Deutschschweizer Architektur, eine Standortbestimmung', In: Werk, bauen + Wohnen 76 (1989), Issue 12, pp.26–31, here p.29.  
11 The construction was originally a five-sectioned building complex dating from 1878, with the hotels Habis-Royal and Bayrischer Hof. Following extensive debate and designs for conversion, the building was demolished in 1990. The façade on the side facing the square was reconstructed.  
12 See note 10.  
13 Named after Russian film maker Lev Kuleshov, describing the effect of a montage-theory. The viewers interpret the images in relation to what they have seen previously and in anticipation of what is to come. Cf. Doris Agotai, 'Berührungen', In: Tc21 134 (2008), Issue 19, Film und Architektur, p.24.

14 Constantinos Apostolou Doxiadis systematically analysed the consequence with which the Greeks conceived the Acropolis from the perspective of the observer moving through the site. Cf. Constantinos Apostolou Doxiadis, Raumordnung im griechischen Stadtbau, Heidelberg, 1957.

4 www.youtube.com/watch?v=zM8l5y04bs, 08.05.2015.

5 "... that it becomes possible to enjoy the metropolitan spectacle.", cf. Colomina, p.303.

6 Sergei Eisenstein, 'A Dialectical Approach to Film Form', In: Film Theory and Criticism, New York, 1992, pp.138–154, p.149.

7 Christoph Bignens, 'Verlockende Architektur: Bauen für ein Massenmedium', In: Kunst + Architektur in der Schweiz 47 (1996), Issue 3, Kinorarchitektur, pp.250–257, here p.252.

8 Eidgenössische Patentschrift CH2169846A.

9 www.youtube.com/watch?v=zM8l5y04bs, 08.05.2015.

10 "... that it becomes possible to enjoy the metropolitan spectacle.", cf. Colomina, p.303.

11 Sergei Eisenstein, 'A Dialectical Approach to Film Form', In: Film Theory and Criticism, New York, 1992, pp.138–154, p.149.

12 Christoph Bignens, 'Verlockende Architektur: Bauen für ein Massenmedium', In: Kunst + Architektur in der Schweiz 47 (1996), Issue 3, Kinorarchitektur, pp.250–257, here p.252.

13 Eidgenössische Patentschrift CH2169846A.

**Collage verschwindender Bilder**

Aldo Rossi, dessen Unterricht an der ETH Zürich in den 1970er Jahren einen Wendepunkt in der Schweizer Architektur markierte, hegte eine Leidenschaft für das Kino. Diese floss in den einzigen Collage verschwindender Bilder

Antonietta (Sophia Loren) und Gabriele (Marcello Mastroianni) in *Bezug setzte zur unmittelbaren Nachbarschaft und zur entwerteten Aussenwelt, assoziiert Märkli mit seiner Entwurfshaltung*.

### Szenenwechsel, Notation und Storyboard

Die Beschreibung der Akropolis des Ingenieurs Auguste Choisy interpretierten sowohl Sergei Eisenstein als auch Le Corbusier als proto-filmisch.<sup>14</sup> Nicht von ungefähr nahm sich Le Corbusier des Parthenons an, um die Annäherung an diesen Bau in Vers une architecture in einer drehbuchähnlichen Abfolge von Text und Fotografie zu dokumentieren.

Wie kaum ein anderer Schweizer Architekt hat sich Bernard Tschumi mit dem Film und seiner Notation auseinandergesetzt. Als Schlüsselereignis bezeichnet er die Entdeckung der Bücher *Film Form* und *Film Sense* von Sergei Eisenstein, und das Notationssystem, das dieser für den Stresen 'Alexander Nevsky' Ende der 1930er Jahre entwickelte. Dieses beinhaltete das Framing, die Bewegungen sowohl der Kamera als auch der Akteure und die musikalische Untermalung. Es war ausgelegt wie eine musikalische Partitur mit Notennlinien und Rhythmen.

Was Tschumi an Eisensteins Notation faszinierte, war, dass sie es ermöglichte, Architektur nicht nur in Grundrissen, Schnitt und axonometrischen Projektionen darzustellen, sondern auch als Bewegung des Körpers im Raum. Und sie eröffneten das Potenzial, ebenso ofakroskopische Aspekte und akustische Qualitäten einzubeziehen.

### Jump Cut 1

Bei ihrem Projekt für das Einkaufszentrum Ebisquare bei Luzern (2002) erarbeiteten Holz Kobler Architekten ein Drehbuch in Form einer ausgeklügelten Partitur: Das Gesamtwerk, das die Architekten schaffen wollten, wurde darin als Zusammenspiel von architektonischer Gestaltung, Events, Klängen, Farben und atmosphärischen Einflüssen notiert. Jedem Ort innerhalb der Mall ordneten sie im Tagesverlauf spezifische Ereignisse zu und assoziierten sie mit den zugehörigen Farben, Düften und Klängen. So definierte die Partitur die Verwandlung des Raums über die Zeit.<sup>15</sup>

Als Storyboard fungierte die 'Dramaturgie der Verlockungen', als die das Thema -Ich und das Universum, Sensualität und Sexualität' der Artpejage in Yverdon-les-Bains an der Expo 2002 angelegt war.<sup>16</sup> Tschumis Auseinandersetzung gipfelte in der Arbeit 'Finnegan's Wake, Joyce Garden' 1976-1977,<sup>17</sup> dessen Notation auf das Vorbild Eisenstein rekurrierte und an die sich die aus vier Episoden bestehende Manhattan Transcripts anschlossen. Die Park zeigte eine Indizienliste eines Mordes im Central Park. (The Street) die Chronik einer durch gewalttätige und sexuelle Ereignisse treibenden Person in der 42. Strasse. (The Tower) einen schwindelerregenden Sturz aus einem Hochhaus und (The Block) fünf verschiedene Episoden in den Höfen eines Wohnblocks.

Der detektivische, den Betrachter zum Entschlüsseln auffordernde Aspekt vor allem der ersten beiden Episoden erinnert an Peter Greenaways 'A Draughtman's Contract' (1982), der seinerseits auf Michelangelo Antonionis 'Blow up' (1966) verweist ...

Legendär ist die Umsetzung des Konzepts im Parc de la Villette. Weniger bekannt wurde die Adaption in Lausanne, weil sie nicht im originalen Entwurf umgesetzt wurde. Die Aufgabe war, die pittoreske Topografie Lausannes mit dem Schachbrettmuster des Falbogens zu versöhnen; das Quartier Flon in die Stadt zu integrieren, das zwar Teil der 'centre-ville', vom historischen Kern aber abgeschnitten ist, weil es 13 Meter tiefer liegt als jener; die Modernität einer

any other Swiss architect. He describes the discovery of the books 'Film Form' and 'Film Sense' by Sergei Eisenstein, and the notation system that he developed for the film 'Alexander Nevsky' at the end of the 1930s as a key moment. This system comprises the framing, the movement of both the camera and actors and the musical accompaniment. It was laid down like a musical score with staves and rhythms.

What Tschumi found fascinating about Eisenstein's notation was that it enabled architecture to not only be depicted in floor plans, sections and axonometrical projections, but also as movements of the body in a space. And it opened up the possibility of incorporating olfactory and acoustic qualities.

### Jump Cut 1

In their project for the Ebisquare shopping centre near Lucerne (2002), Holz Kobler Architects drew up a screenplay in the form of a sophisticated musical score. The overall work of art that the architects aimed to create was noted therein as the interaction of architectural design, events, sounds, colours and atmospheric influences. Each place within the mall was allocated specific events during the course of the day, with these associated with the accompanying colours, scents and sounds. In this way the musical score defined the transition of the space over the course of time.<sup>15</sup>

The 'dramaturgy of allurements' functioned as a storyboard for the theme 'me and the universe, sensuality and sexuality' for the Artpejage in Yverdon-les-Bains at the Expo 2002.<sup>16</sup> Tschumi's examination pinnacle in the work 'Finnegan's Wake, Joyce Garden' 1976-1977,<sup>17</sup> the notation of which followed the example set by Eisenstein and followed on from the four episodes of the Manhattan Transcripts. 'The Park' showed the chain of evidence for a murder in Central Park. 'The Street' the chronicle of a person driven by violent and sexual events in 42nd Street. 'The Tower' a vertigo-inducing fall from a skyscraper, and 'The Block' five different episodes in the courtyard of a residential block.

The detective-like manner of encouraging the observer to decode, particularly the first two episodes, is evocative of Peter Greenaway's 'A Draughtman's Contract' (1982), which in turn references Michelangelo Antonionis 'Blow up' (1966)...

The realisation of the concept in the Parc de la Villette is legendary. Less well-known was the adaptation in Lausanne, because it was not realised in the original design. The task was to reconcile the picturesque topography of Lausanne with the chequered pattern of the valley floor: integrating the Quartier Flon into the city, a district that is part of the 'centre-ville' but cut off from the historic core, as it lies 13 metres lower; emphasising the modernity of a city in which - like in Fritz Lang's 'Metropolis' - the entrances to the houses on Place Saint-François are on the 6th floor, whilst their exits on Rue Centrale are located on the ground floor. The concept was an impressive one: Bernard Tschumi, in co-operation with Luca Merlini, designed five of the horizontal and vertical connecting bridges. Dotted with structures, each of the bridges would be assigned a specific purpose.

The fact that Stefan Jauslin's (Vehovar & Jauslin) source of inspiration for his video work 'Ulysses Garden' (2002) was also a work by James Joyce - the tenth episode, 'Wandering Rocks of Ulysses' -, is unsurprising in view of the path previously beaten by Tschumi.<sup>18</sup> Sensitized to the 'non places' that Rudolf Manz had taught a generation of students at the ETH to recognise,<sup>19</sup> Jauslin focused on the river and street area of the upper Letten in Zurich - once a railway station, then a drugs district and finally a recreational area.

Jean-Luc Godard illustrated the honing of the eye for the unseen, since established at the chair of Christoph Grot. The collage-like

14 [http://www.holzerkobler.com/images/en/120598\\_08052015](http://www.holzerkobler.com/images/en/120598_08052015)

15 'Finnegan's Wake' is James Joyce's final work and is characterised by a highly-complex composition that is both chaotic and extremely deconstructed. It takes the form of a collage of narrations and languages, of names and places as well as references to literature and history.

16 [https://vimeo.com/9582872\\_08052015](https://vimeo.com/9582872_08052015)

17 Under the maxim 'Video ergo sum' Manz recorded on the exploration of the town and its architecture using video in the course 'The recurring and depiction of space via video'.

Stadt hervorzuheben, in der - wie in Fritz Langs 'Metropolis' - die Eingänge der Häuser an der Place Saint-Francois im 6. Stock sind, während sich ihre Ausgänge in der Film 'Alexander Nevsky' befinden. Das Konzept war bestechend: Bernard Tschumi entwarf zusammen mit Luca Merlini fünf die horizontale und die vertikale Verbindung verknüpfende Brücken. Mit Bauten bestückt, wäre jede der Brücken einer bestimmten Nutzung zugeordnet worden.

Dass Stefan Jauslins (Vehovar & Jauslin) Inspirationsquelle für seine Videoarbeit 'Ulysses Garden' (2002) ebenfalls ein Werk von James Joyce war - die zehnte Episode 'Wandering Rocks of Ulysses' - ist vor dem Hintergrund von Tschumis Vorsuren nicht erstaunlich.<sup>18</sup>

Sensibilisiert für die Unorte, die zu sehen Rudolf Manz an der ETH eine Generation von Studierenden gelehrt hatte,<sup>19</sup> fokussierte Jauslin auf den Fluss- und Strassenraum des oberen Letten in Zürich - einst Bahnhof, dann Drogenszene und schliesslich Freizeit-Areal. Jean-Luc Godard hat sich die Schaffung des Blicks für das Ungesehene vorgemacht, der sich am Lehrstuhl von Christoph Grot inszeniert. Das kollagenhafte Einfangen der Realität machte 'A bout de souffle' zu einem Klassiker der Nouvelle Vague. Eine Besonderheit war ausserdem, dass Godard nicht nur an Originalschauplätzen drehte, sondern auch Alltagsgeräusche einblendete.

### Jump Cut 2

Bildästhetisch auffallend im Film 'A bout de souffle' ist die Dominanz schwarz-weisser Muster - in Karos und Streifen - vor allem an Kleidern, aber auch an Interieurs und Architekturerelementen. Ob es eine Folie war für das schwarz-weiss gestreifte, gefratte Tuch von Trix und Robert Hausmann, das das Paar zwischen 1977 und 1984 intensiv bearbeitete - von der Bleiverglasung einer Schaufensterfront über Möbelflächen bis zum Seiden-Chiffon?

### Szenenwechsel: Von der Montage zur Morphose

Raum, Klang und Bild zu einer Gesamtcomposition verschmolzen Le Corbusier und Iannis Xenakis im Philips Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel 1958. Die Abfolge der Bilder, die Le Corbusier mit der Musik von Edgar Varèse zum 'poème électronique' komponierte, war so kombiniert, dass der Betrachter die Geschichte der Menschheit als kontinuierlichen morphologischen Transformationsprozess lesen konnte.<sup>20</sup>

Diesen Wahrnehmungseffekt übersetzte Stanley Kubrick in einer Schlüsselszene seines Streifens '2001: A Space Odyssey' (1968). Ein Hominide schleudert triumphierend einen Knochen in die Luft, der sich in Zeitlupe bewegt allmählich in ein Raumschiff verwandelt, als wären das Werkzeug und der Space Shuttle homiomorph. Analog mutet der Prozess der 'Videomorphose' an, mit der Manz' Studierende 1993/94 Videoskizzen zu räumhaltigen Objekten verdichteten.

Matthias Müller war einer von ihnen. Er und Daniel Niggli (EM2N) stellen ihr Projekt für das Toni-Areal, das sie 2007-2014 zur Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) umgebaut haben, auf die Probe des filmischen Entwurfs - als Rückkoppelung. Sie stateten den Studiengang Gamedesign der ZHdK mit Planmaterial aus, das dieser zu Computerspielen verarbeitete - eine Spielart des immersiv-in-virtuellen-Architekturen-Bewegens, wie es die Technik des Cave Automatic Virtual Environment (CAVE) seit den 1990er Jahren ermöglicht. Löst dies das Huhn-Ei-Problem?

### Abspann

Es gibt einen Ort, wo man die panoramatische Apperzeption real und in Echtzeit erleben kann: In der zylindrischen Glasvilla von Otto Kolb in Wermatswil bei Uster (1980-1982) bewegen sich die Bewohner im filmischen Bildraum und steuern diesen gleichzeitig

capturing of reality made 'A bout de souffle' a classic of the Nouvelle Vague. One further aspect was that Godard not only filmed at original locations, but also blended in everyday sounds.

### Jump Cut 2

Distinctive imagery in the film 'A bout de souffle' is the dominance of black and white patterns - in checks and stripes - particularly on dresses, but also in interiors and architectural elements. Was this a template for the black and white-striped, gathered cloth by Trix and Robert Hausmann, which the couple interpreted intensively between 1977 and 1984 - from the stained glass of a shop window to furniture surfaces and silk chiffon?

### Change of scene: from montage to morphosis

Le Corbusier and Iannis Xenakis blended space, sound and image in the Philips Pavilion at the World's Fair in Brussels in 1958. The sequence of images that Le Corbusier composed with the music of Edgar Varèse to the 'poème électronique' was combined in a manner that enabled the viewer to read the history of mankind as a transformative process of continuous morphology.<sup>20</sup>

This perceptive effect was utilised by Stanley Kubrick in a key scene of his film '2001: A Space Odyssey' (1968). A hominid triumphantly swings a bone into the air, which gradually, in slow motion, transforms into a space ship, as if tool and space craft were homomorphic. A similar process of 'video morphosis' is evident in the manner in which students of Manz condensed video sketches to spatial objects in 1993/94.

Matthias Müller was one of them. He and Daniel Niggli (EM2N) put their project for the Toni site, which they converted in 2007-2014 to become Zürich University of the Arts (ZHdK), to the test as material for cinematic design. They provided the Game Design course at the ZHdK with planning material, which was in turn processed into computer games - a game of immersion in virtual architecture, as rendered possible by the technology of the Cave Automatic Virtual Environment (CAVE) in the 1990s. Does this resolve the chicken-and-egg argument?

### Credits

There is a place where panoramic apperception can be experienced realistically and in real time: in the cylindrical glass villa of Otto Kolb in Wermatswil near Uster (1980-1982) the occupants move within a cinematic frame, whilst at the same time control the settings, the speed, the cutting, the fading. They make the building a cinematic fixture.<sup>21</sup>

Kolb's approach was cinematic to the extent that he originally conceived the building in rotatable form, like Il Girasole by Angelo Invernizzi and Ettore Fagnuolo (1929-1935) in Marcellise, near Verona. In turn, its potential as a camera was revealed by Christoph Schaub and Marcel Meili in their eponymous film of 1995.

Rahel Hartmann Schweizer (b. 1965 in Zürich), studied Art History at the University of Zurich and at the Faculty of Architecture 'La Sapienza' in Rome. After training and working as a journalist, she was the editor for architecture at es21 from 2003 till 2013. 2010 she earned her PhD with a dissertation on Otto Kolb and in 2013 she published a monograph titled Otto Kolb - Architekt und Designer at gra Verlag. Since then she has been working as a freelance publicist focusing on art and architecture. She lives in Koblitz near Bern.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=hkQ8sIamkQc>; 08.05.2015.

21 The potential of the villa for film was discovered for a short sequence in 'Konzert für Alice' by Thomas Koerfer, Concolor Productions, Zürich, 1985. Cf. Rahel Hartmann Schweizer, Otto Kolb - Architekt und Designer, Zürich, 2013, p. 92.

18 [https://vimeo.com/9582872\\_08.05.2015](https://vimeo.com/9582872_08.05.2015)

19 Under the maxim 'Video ergo sum' tutrichtete Manz im Fach 'Raumerfassung und Raumdarstellung mit Video die Erkundung der Stadt und ihrer Architektur mittels VR, do.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=hkQ8sIamkQc>; 08.05.2015.

– die Einstellungen, das Tempo, die Schnitte, die Überblendungen. Sie machen das Haus zur kinematografischen Einrichtung.<sup>21</sup>

Filmisch war Kolbs Herangehensweise insofern, als er das Haus ursprünglich drehbar konzipierte, wie *Il Girasole* von Angelo Invernizzi und Ettore Fagiuoli (1929–1935) in Marcellise bei Verona. Desse Potenzial als Kamera haben wiederum Christoph Schaub und Marcel Meili 1995 in ihrem gleichnamigen Film entschlüsselt.

---

Rahel Hartmann Schweizer (\* 1965 in Zürich) studierte nach journalistischer Ausbildung und Tätigkeit Kunstgeschichte an der Universität Zürich und an der Architekturfakultät «La Sapienza» in Rom. Von 2003 bis 2013 war sie Fachredaktorin für Architektur bei *tec21*. 2010 promovierte sie zu Otto Kolb und publizierte 2013 im *gta* Verlag die Monografie *Otto Kolb – Architekt und Designer*. Seither ist sie als selbständige Kunst- und Architekturpublizistin tätig. Sie lebt in Köniz bei Bern.

---

<sup>21</sup> Das Potenzial der Villa für den Spielfilm wurde für eine kurze Sequenz in «Konzert für Alice» von Thomas Koerfer, Condor Productions, Zürich, 1985, entdeckt. Vgl. Rahel Hartmann Schweizer, *Otto Kolb – Architekt und Designer*. Zürich, 2013, S. 92.