

## Dekonstruierter Konstruktivismus Herwig Weisers „Haus der Regierung“

Von Daniel Kothenschulte

Es dauerte lange, bis man auf den Gedanken kam, für so etwas Flüchtliges wie den Film feste Häuser zu bauen. Erst um 1907, mehr als ein Jahrzehnt nach Beginn des Triumphzugs der bewegten Bilder, verdrängten in Europa feste Ladenkinos die früheren Wanderkinos. Bald darauf wurden diese wiederum von prunkvollen Bauten ersetzt, die das Neue Medium in die Hülle eines uralten kleideten, des Theaters.

Dabei ist ein Kino wohl das einzige Gebäude, in das man hineingeht, um es baldmöglichst vor seinen Augen verschwinden zu sehen. Der russische Film-Revolutionär Dziga Vertov hat einen der schönsten Filmanfänge darüber gedreht. Bevor er seinen „Mann mit der Kamera“ im gleichnamigen Avantgardefilm ausschickt, das bewegte Moskau in ein System filmischer Dynamik zu übertragen, bewegt er erst einmal ein Kino. Stuhlreihen klappen wie von selber auf und ab. Die Bogenlampe des Projektors entzündet sich in einem eigenen abstrakten Lichtspiel. Als sich dann der elektrische Kronleuchter verdunkelt und die Musiker mit ihren Instrumenten am Anschlag wie ein Erschießungskommando auf den Einsatz warten, tritt der Raum zurück und macht sich unsichtbar.

Auch wenn sich Herwig Weiser nicht explizit auf den russischen Filmmacher bezieht, erinnert sein Film „Haus der Regierung“ (2014/2016) an Dziga Vertov und dessen 1922 formuliertes Kinoki-Manifest, in dem es heißt: „Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge... Die Relativitätstheorie auf der Leinwand... Es lebe die dynamische Geometrie, es leben die Abläufe der Punkte, Linien, Flächen, Volumini!“<sup>1</sup>

Als Sujet wählt Weiser einen Moskauer Gebäudekomplex aus Stalinistischer Zeit, das zwischen 1928 und 1931 von Boris Iofan erbaute Haus an der Uferstraße, in dem es auch ein Kino und ein Theater gibt. Wie Vertov gelingt es Weiser dabei, etwas Immobiles zu animieren, ohne zugleich Eingriffe in die Architektur vorzunehmen. Doch während Vertov dem dokumentarischen Abbildungscharakter der Fotografie treu blieb, diese jedoch durch Montagen, Perspektiven und leichte inszenatorische Brechungen vom Naturalismus befreite, nutzt Weiser andere Eingriffsmöglichkeiten. Einzelbildaufnahmen mit langen Belichtungszeiten bei stetig veränderter Lichtsetzung versetzen den Kinosaal und andere Räume in eine scheinbare Bewegung und lassen die perspektivische Orientierung verschwinden. Obwohl Weiser dabei moderne, fokussierbare LED-Lampen nutzt, ist es zugleich eine Wiederbelebung früher Avantgardetechniken, die er in die Medienkunst des 21. Jahrhunderts überführt.

Am Bauhaus drehte Laszlo Moholy-Nagy in den 1920er und 1930er Jahren abstrakte Filme mit skulpturalen Objekten, die durch Bewegung und Lichtsetzung animiert wurden. Plastische Formen generierten im Licht- und Schattenmedium des Films zweidimensionale Bewegungsbilder. Erst in den 1960er Jahren überkreuzten sich die Entwicklungslinien von Skulptur und projiziertem Bewegungsbild abermals in größerem Umfang – in Op-Art-Lichtskulpturen und Filminstallationen des Expanded Cinema. Eine dritte bedeutende Entwicklungslinie in der Geschichte skulpturaler Filminstallationen beginnt in den 90er Jahren ein. Weiser gehört seither zu dem Protagonisten dieser Kunstform mit Arbeiten an den Schnittstellen zwischen dem Skulpturalen und dem Virtuellen, dem Objekthaften und dem Projizierten. Zugleich treffen moderne Technologien auf historische Simulations- und Projektionstechniken. Man könnte diese Mischform eine Art amphibischer Animation nennen,

<sup>1</sup> Dziga Verov, 1922. Aus: Texte zur Theorie des Films, S. 32f, Hg. Franz-Hosef Albersmeier, Reclam, Ditzingen 1999.

die weder Stop-Motion- noch Realfilm ist. Zusätzlich setzt er den menschlichen Körper in Verbindung mit einer beweglichen Seilkonstruktion – und erinnert damit an die abstrakten Ballett-Experimente, die ebenfalls in den Zwanziger Jahren aufkamen.

Bereits seinem aus Super-8-Bildern im Stakkato-Rhythmus montierten Video „Entrée“ (1999) liegen Aufnahmen aus dem Zuschauerraum eines französischen Erlebniskinos zugrunde. Diese frühere Arbeit vermittelt eine beseelte, aber dennoch nicht gerade anheimelnde Kinoutopie, vielleicht auch als organischer Gegenentwurf zu jenen real-existierenden, aus starrem Holz gezimmerten Kinoräumen des österreichischen Avantgarde-Pioniers Peter Kubelka.

Doch bewegte Architektur hat auch eine andere Filmgeschichte. Im Haunted-House-Genre des Horrorfilms haben Gebäude häufig ein Eigenleben. Im künstlerischen Film nutzte Roman Polanski diese Möglichkeiten einer ihrer Statik entbundenen, verlebendigten Filmarchitektur in „Repulsion“ (GB 1965). Insbesondere im österreichischen Experimentalfilm entwickelten damals mehrer Künstler ein Interesse am Horror-Genre, dessen Ästhetik sie an der Materialität des Mediums brachen; Peter Tscherkasskys ebenfalls 1999 entstandener Kurzfilm „Outer Space“ überführt mittels optischer Kopiertechnik Bildsequenzen des Horrorfilms „The Entity“ (USA 1982, Regie: Sidney J. Furie) in semiabstrakte Schwarzweißbilder. Der ebenfalls optisch kopierte Lichtton stellt mit brachialen Geräuschen die Tonanlagen des Kinos auf die Probe, während sich das Filmbild in ein abstraktes Hell-Dunkel dekonstruiert. Auch Martin Arnolds 2002 uraufgeführte Videoinstallation „Deanimated“ basierte auf nachbearbeitetem Material eines Horrorfilms: Aus dem Haunted-House-Film „The invisible Ghost“ retuschierte Arnold nach und nach alle menschlichen Darsteller heraus. All diesen Arbeiten ist eigen, dass sie die illusionistischen Raumwirkungen, aus denen die Vorlagen einen Teil ihrer Schreckenswirkung erzielen an der Materialität des Mediums brechen und daraus neue, mitunter ähnlich verstörende Raumwirkungen generieren. „Es gibt in meinen Filmen doch eine gewisse Apokalypse“, erklärte Weiser im Gespräch mit Marcel Marburger. Auch der Spielort von „Haus der Regierung“, das Moskauer Haus an der Uferstraße, würde sich als Schreckensort im Horrorfilm qualifizieren. Der sozialistische Musterbau gilt als Symbol für die Willkürherrschaft des Stalinismus. Den ursprünglichen Namen des Gebäudes wählte Weiser als Filmtitel.

Die Mitglieder des Staatsapparates wohnten hier in einem für damalige Verhältnisse berausenden Luxus mit fünf Meter hohen Decken, Zentralheizung und Aufzügen. Auf dem tragischen Höhepunkt der Säuberungen Mitte der Dreißiger Jahre teilten sich Täter und Opfer die gleichen Gemeinschaftseinrichtungen. Schließlich waren 250 Wohnungen verwaist, ihre Bewohner verhaftet oder in den meisten Fällen hingerichtet. Zeitzeugen beschreiben die Stimmung als gespenstisch. Rada Chruschtschowa, Tochter des Stalin-Nachfolgers Nikita Chruschtschow, erinnerte sich 2007 gegenüber dem *Spiegel*: „Es war so dunkel im Haus, wenn wir am Abend im Hof spielten“, erinnert sie sich. „Nur hinter wenigen Fenstern brannte noch Licht.“<sup>2</sup>

Es wäre eine Verkürzung der Arbeit Herwig Weisers, in ihrem delirierenden Einsatz von Licht und Schatten und ihrer dekonstruierenden Repräsentation der Architektur eine Analogie zum historischen Horrorszenario zu sehen oder gar eine emotionale Übersetzung in die Filmsprache des Spukhaus-Thrillers. Indem er jedoch ein ikonisches Gebäude der konstruktivistischen Architektur visuell dekonstruiert, durchdringt er auch die Ebenen seiner Geschichte. Die Unsicherheit der visuellen Information, die Unschärfe des Blicks, entspricht der Unmöglichkeit jeder Objektivierung von Geschichte.

„Was wir sehen und denken“, so heißt es in einem Artikel zu dem Film, „ist immer schon konstruiert, und der einzig mögliche Umgang besteht darin, die unscharfe Wahrnehmung ebenso zu akzeptieren wie eine grundsätzliche Unsicherheit in der Bewertung von

---

<sup>2</sup> <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecialgeschichte/d-54841299.html>, abgerufen am 4.2.2016.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der einzig verlässliche Ort ist im Dazwischen, in der Konstruktion der Dekonstruktion.“<sup>3</sup>

Doch der Konstruktivismus, der sich in den heute begehrten Wohnungen im Haus an der Uferstraße in seiner kubischen Monumentalität entladen hat, enthielt zugleich den Schlüssel zu seiner Dekonstruktion. Bei Dziga Vertov und seinem entfesselten Kinoauge konnte man ihn bereits ausmachen. Doch Weisers Arbeit hat mehr im Blick als das Erbe der sowjetischen Avantgarde. Er schöpft aus der Geschichte des Genrefilms und erweitert zugleich die Methoden des strukturellen Films. Analoges Filmmaterial wird digital weiterverarbeitet, und so in seiner Materialität selbst zum Bedeutungsträger. Filmhistorisch betrachtet steht „Haus der Regierung“ an der Schnittstelle zwischen der analogen und der digitalen Ära der Kinogeschichte - gedreht auf Restbeständen von 35mm-Material, die von großen Hollywood-Produktionen übrig blieben. Anders als etwa Tscherkassky oder Arnold arbeitet Weiser nicht mit Found-Footage, also den sichtbaren Schatten der Kinogeschichte. Es sind seine eigenen Bilder, die gleichsam zwischen den Zeiten agieren und selbst eine geisterhafte Anmutung erlangen, in dem sie sich der Decodierung zu entziehen scheinen. In Weisers Bildern schlummert das Unentdeckte.

---

<sup>3</sup> Marcel René Marburger, Unpubliziertes Typoskript zum *Haus der Regierung*, 2014/2015. In ähnlicher Form in russischer und englischer Fassung publiziert als: Deconstruction as construction: Herwig Weiser. Government Building, in: *The Artistic intervention of the self ...*, Austrian Cultural Forum (Hrsg.), Moskau, 2014, S. 102–103.