

Vrāth Öhner

Architektur in Ansichten

Zu Sasha Pirkers *Angelica Fuentes, The Schindler House*
und Lotte Schreibers *Borgate*

Dass es eine Wahlverwandtschaft gibt zwischen Architektur und Film oder, genauer gesagt, zwischen Bau- und Filmkunst, ist frühzeitig bemerkt worden: Sergej Eisenstein etwa verglich die Akropolis mit einem prähistorischen Film, für Erwin Panofsky stellte umgekehrt der Film das moderne Äquivalent einer mittelalterlichen Kathedrale dar. Panofsky war es auch, der die spezifischen Möglichkeiten des Films als Dynamisierung des Raums und als Verräumlichung der Zeit definierte (zwei Vermögen, die Walter Benjamin im Begriff des Optisch-Unbewussten der Kamera zusammenfasste), während Élie Faure vom Kino als einer in erster Linie plastischen Kunst sprach, deren Vermögen, Architektur in Bewegung zu repräsentieren, ohne Zweifel zur Hervorbringung einer bisher unbekannteren architektonischen Raumkunst beitragen würde.

Vor diesem Hintergrund eines bereits in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts entwickelten theoretischen Apparats, der es erlaubte, die Architektur als fundamentalen Ort der Filmpraxis und zugleich den Film als moderne Raumkunst schlechthin zu denken, mutet es zunächst erstaunlich an, dass Filme über Architektur im Vergleich mit der übrigen Filmproduktion die Ausnahme geblieben sind. Dies mag einerseits einem Umstand geschuldet sein, den Thomas Elsaesser herausgearbeitet hat, dass die Propagandisten des Neuen Bauens bei ihrer Öffentlichkeitsarbeit dem Film im Allgemeinen und dem Avantgardefilm im Besonderen nicht jene Leitmedienfunktion zuerkennen wollten, die heute stillschweigend vorausgesetzt wird; andererseits aber auch damit zu tun haben, dass Architektur über eine performative Seite verfügt, die nur im Gebrauch erfahren werden kann. Wie Gertrud Koch festgestellt hat, ist das Bewegungsbild des Films auf eine zusätzliche und dem kinematographischen Apparat im Grunde äußerliche Komponente angewiesen, um diese performative Dimension der Architektur wiederzugeben zu können: auf Körper, die Aktivität entfalten, d. h. selbst in Bewegung sein müssen.

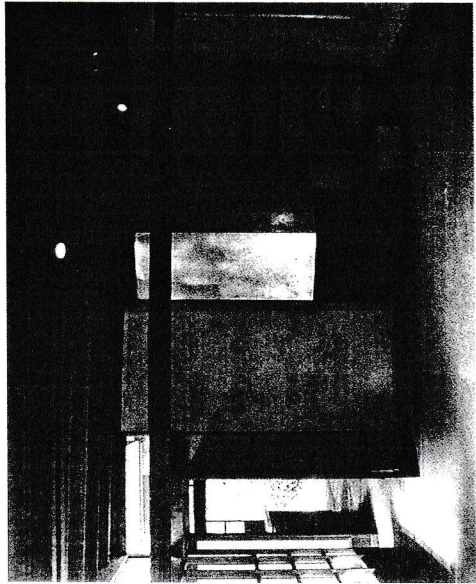
Mit der Darstellung von Körpern in Bewegung aber hatten Architekturporträts seit jeher ihre Probleme: Wie die „panische Menschenleere“ (Koch) als auffälligste Gemeinsamkeit der allermeisten Filme über Architektur belegt, scheint die Ansicht

der Homepage www.turux.org. Nachdem sich die Wege der beiden getrennt haben, wurde auch die Zusammenarbeit eingestellt. dextros „turux“-Beiträge von 2007-2001 werden auf dextro.org mit dem Zusatz „B“ präsentiert. Die originale „turux“-Homepage ist jedoch nach wie vor online.

Die umfassendste Sammlung von Arbeiten findet sich auf dextros eigener Homepage in der Kategorie C. Hier sind jene Experimente archiviert, die im Anschluss an das „turux“-Projekt entstanden sind. Weit über 100 Computergrafiken und zumeist reaktive Animationen können eingesehen und ausprobiert werden.

Die derzeit 25 Videoarbeiten, die unter Punkt D aufscheinen, unterscheiden sich von den übrigen Werken dextros nicht etwa durch die Bildsprache, sondern vor allem dadurch, dass sie zeitlich linear sind und zumeist von elektronischen Klängen begleitet werden. Die betreffenden Sounds stammen teils von dextro selbst, häufig auch von der japanischen Gruppe „a.m.“ (www.26666.org) und dem holländischen Musiker Martijn Tellinga (www.martijntellinga.nl). Bei den Videoarbeiten, die mit Musik präsentiert werden, befinden sich Klang und Animation in einem perfekten harmonischen Verhältnis, was jedoch nicht bedeutet, dass sie auch immer völlig synchron ablaufen. Musik und Bild scheinen aus einem Guss zu sein, zwei Materialisationen ein und desselben Gedankens, die sich an zwei unterschiedliche Sinne richten. Akustische wie visuelle Kraftfelder werden im Rahmen dieser audiovisuellen Meditationen variiert und zum Schwingen gebracht. Bildschritte werden nicht gesetzt. Jedes Video stellt eine hermetische Einheit dar und zeigt eine bestimmte Möglichkeit einer Visualisierung (bzw. Sonifizierung). Diese befremdlich schönen, rein mathematisch generierten-Welten funktionieren ganz und gar nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und vermitteln nicht das Gefühl, dass sie für einen Rezipienten geschaffen wurden oder einen solchen überhaupt benötigen würden. In der Rezeptionssituation stellt sich viel eher das Gefühl einer zufälligen Sichtung, einer beglückenden (meta-)physischen Beobachtung ein. Es ist, als müsste man selbst ganz leise sein, als würde ein Husten oder Räuspern die flüchtigen, schwerelosen Erscheinungen auf dem Bildschirm sofort vertreiben.

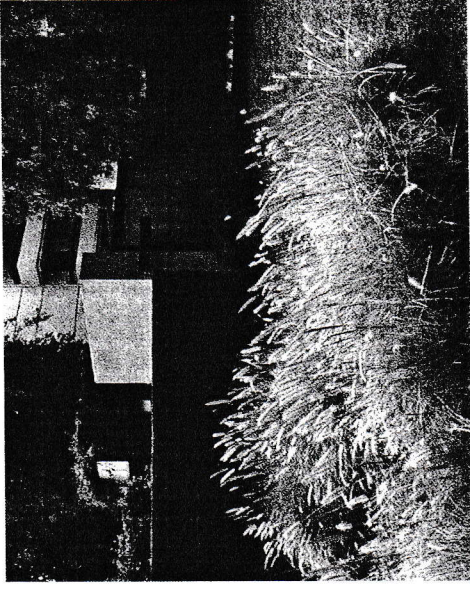
Koch Film
Mort
20,



Angelica Fuentes, The Schindler House © sixpackfilm

weit verbreitet zu sein, dass eine Erschließung von Raumverhältnissen über sich bewegende Körper die Reinheit des architektonischen Entwurfs beschmutzen oder doch wenigstens die Aufmerksamkeit vom plastischen Formenspiel räumlicher Proportionen abziehen würde. Die Ansicht besteht nicht ganz zu Unrecht: implizieren sich bewegende Körper im Film doch gewöhnlich einen narrativen Handlungsraum, der nur noch eine indirekte – nämlich über sensorische Aktionen verknüpfte – Repräsentation des architektonischen Raums zulässt und auf diese Weise hinter den Möglichkeiten des Films zur Vermittlung von Erfahrungen zurückbleibt, die in der Wirklichkeit gerade nicht gemacht werden können. In den Worten von Heinz Emigholz: „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.“

Auf der anderen Seite führt die Löschung der performativen Seite von Architektur, die Übersetzung eines architektonischen als zugleich motorisch, haptisch und visuell erfahrbaren Raums in einen optischen Wahrnehmungsraum aber nur allzu leicht dazu, dass die komplexen Beziehungen, die gebaute Räume mit ihrem unmittelbaren architektonischen Umfeld, den Wohn- und Lebensbedürfnissen ihrer BenutzerInnen oder ihrem gesellschaftspolitischen Kontext unterhalten, unsichtbar (gemacht) werden. Auf der Strecke bleibt dabei eine andere Überlegung von Heinz Emigholz, die dieser seinem Film über *Schindlers Häuser* (2007) als Kommentar vorangestellt hat: „Wir sind umgeben von einem Verhaue aus Verkehrsanlagen, umbautem Raum, asphaltierten Flächen, Propaganda und Brachen mit mehr oder weniger zufälligem Bewuchs. Eine Realität, komisch und tragisch zugleich, die alles in den Schattentönen stellt, was das Ego eines einzelnen Architekten zu bieten hätte. Zu sagen, all dies trüge den Namen einer identifizierbaren Gestaltung, wäre ein Witz. Und dazu ein Verbrechen an der Originalität einer gesamtgesellschaftlichen Autorenschaft, die in all ihren Anwendungen und Veränderungen anonym bleiben wird.“

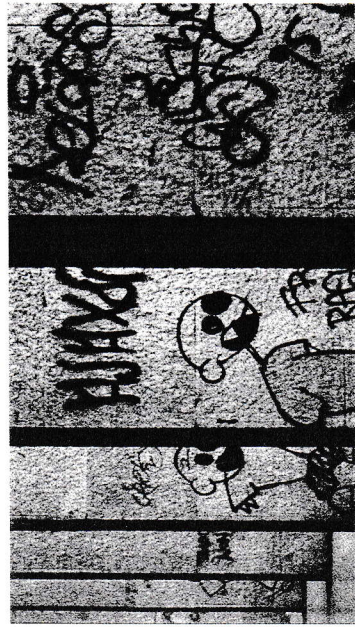


Angelica Fuentes, The Schindler House © sixpackfilm

Bemerkenswert an diesem Kommentar ist nicht nur, dass er die Autorenschaft an Architektur radikal in Frage stellt, sondern ebenso, dass der Film, indem er vorangestellt ist, an einer solchen Autorenschaft weiterhin festhält. Schindlers Häuser (2007) begeht das Verbrechen, das der Kommentar als solches bezeichnet – nämlich zu sagen, „hier ist etwas, das trägt den Namen eines bestimmten Gestalters“ –, noch einmal, allerdings ohne dabei die Spannung aus den Augen zu verlieren, die zwischen der historischen Bedeutung einer namentlich identifizierbaren Architektur (der Film porträtiert Bauten des österreichisch-amerikanischen Architekten Rudolph Schindler) und der Geschichte des Gebrauchs dieser Architektur besteht. Nicht umsonst trägt Schindlers Häuser den Untertitel *Architektur als Autobiographie*. Dies will besagen, dass der Film die historische Bedeutung von Schindlers Architektur zugunsten ihrer „empirischen“ – d. h. nur aus der Abfolge einzelner, fragmentarisch bleibender Einstellungen zusammengesetzten – Wahrnehmung zurücknimmt; ein Verfahren, das Emigholz' Arbeiten aus der Serie *Photographie und jenseits* wohl nicht zufällig mit Architekturannäherungen im zeitgenössischen österreichischen Kurz- und Experimentalfilm teilen: Ist doch die Bedeutung der künstlerischen Moderne und mit ihr des Glaubens, architektonische Entwürfe wären in der Lage, materielle Rahmenbedingungen zu schaffen für neue Formen des Zusammenlebens, seit mittlerweile drei Jahrzehnten Gegenstand permanenter Neuverhandlung. Weshalb es, mit anderen Worten, durchaus naheliegender erscheint, sich an Orten, wo die Bedeutung von Bauwerken vermeintlich feststeht, filmisch der „empirischen“ Grundlagen dieser Bedeutung zu versichern.

Architektur- als Sozialgeschichte

Gegenwärtig, so viel jedenfalls geht aus den jüngsten Arbeiten von Sasha Pirker und Lotte Schreiber hervor, sind es vor allem zwei Orte, die nach einer filmischen Neuverhandlung verlangen: das musealisierte Haus und die sozialen Wohnbauten der Vorstädte. Das musealisierte Haus, weil es sich in der Autonomie und Selbstre-

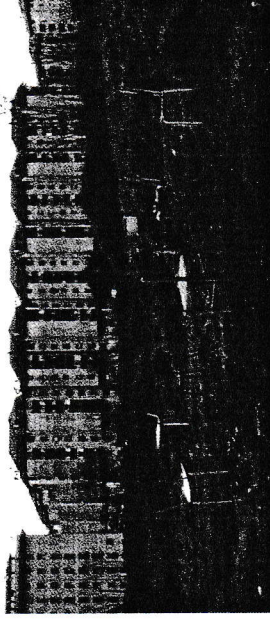


Borgate © sixpackfilm

ferenz seiner historischen Bedeutung einschließt, die sozialen Wohnbauten der Vorstädte, weil in diesem Fall bereits der Anblick ihrer monumentalen Dimension ausreicht, um zuverlässig antimoderne Reflexe hervorzurufen. Die Situation des sozialen Wohnbaus ist zweifellos komplexer als die des musealisierten Hauses, paradox ist sie aber auch hier: Wie sich Sasha Pirkers *Angelica Fuentes, The Schindler House* (2008) entnehmen lässt, gehört zur Geschichte von Schindlers Wohnhaus an der Kings Road in West Hollywood (das in den Zwanzigerjahren Schauplatz einer experimentellen Lebensweise war: Schindler bewohnte es mit seiner Frau und einem befreundeten Ehepaar) die Geschichte einer mexikanischen Einwandererfamilie. Bereits Mitte der Achtzigerjahre, erzählt *Angelica Fuentes* in Pirkers Video aus dem Off, habe ein Bruder bei der Renovierung des Hauses mitgearbeitet, ein anderer später dort jenen Posten als Hausbesorger übernommen, den sie und ihr Mann im Anschluss sieben Jahre lang bekleidet hätten. Danach übten die Eltern für fünf weitere Jahre den Job aus. Paradox ist die Situation deshalb, weil in all den Jahren, in denen das Schindler House zugleich als Ausstellungsort und Ausstellungsobjekt einen Meilenstein der Architekturschicht repräsentierte (seit 1994 beherbergt es das MAK-Center), ein kleiner Teil des Hauses – freilich anders als von Schindler vorgesehen – immer noch bewohnt wurde: Dass es sich dabei ausgerechnet um das Gästehaus handelte, das den wechselnden Mitgliedern der mexikanischen Einwandererfamilie als Unterkunft zur Verfügung stand, gibt nicht nur Auskunft über die soziale Differenz zwischen europäischer und mexikanischer Immigration, sondern auch über tatsächliche Nutzungen, die die architekturgeschichtliche Bedeutung des Bauwerks konterkarieren.

In *Borgate* (2008) setzt Lotte Schreiber ihre Serie filmischer Auseinandersetzungen mit gebauten Räumen fort, die weniger von der individuellen Handschrift architektonischer Gestaltung künden als vielmehr vom Wirken der jeweiligen Raum- und Städteplanung: Waren es in *Quadro* (2002) ein monumentaler Wohnblock aus den Sechzigerjahren hoch über der Stadt Triest und in *Domino* (2004) Betonskelette, die vereinsamt und unfertig in der griechischen Landschaft herumstanden, trägt Schreiber nun in *Borgate* das Wohnviertel Don Bosco an der südöstlichen Peripherie Roms in ihre Serie „filmischer Kartografien“ ein. Das Wohnviertel ist in zweifacher Hin-

sicht bemerkenswert. Zum einen steht es paradigmatisch für Raumordnungs- und Raumschließungsprojekte, wie sie in der Zwischenkriegszeit in allen europäischen Großstädten geplant und zum Teil erst nach dem Zweiten Weltkrieg rea-



Borgate © sixpackfilm

alisiert wurden: Von Benito Mussolini 1931 in Auftrag gegeben, begann man mit der Errichtung des Wohnviertels Ende der Fünfzigerjahre. Zum anderen unterscheidet es sich von allen vergleichbaren europäischen Projekten aber dadurch, dass der Stadtteil, in dem das Quartier später gebaut werden sollte, zunächst (1937) durch die Errichtung des Filmstudiokomplexes *Cinecittà* bebaut wurde: Don Bosco ist, mit anderen Worten, ein frühes Beispiel für Stadtentwicklung durch Kreativwirtschaft.

Zu einiger Bekanntheit gelangte das Viertel als Schauplatz von Pier Paolo Pasolinis *Mamma Roma* (1962), zuvor spielte es bereits in Federico Fellinis *La dolce vita* (1960) eine kleine Nebenrolle. In *Mamma Roma* stellt die Möglichkeit, in das Quartier umzuziehen, die Materialisierung aller Sehnsüchte der Protagonistin – einer von Anna Magnani gespielten Prostituierten – nach einer geordneten, bürgerlichen Existenz dar; ein Wunsch, dem Pasolinis Inszenierung, ganz dem Zeitgeist der frühen Sechzigerjahre entsprechend, mit einer Mischung aus Sympathie und Abscheu begegnet: Denn so sehr auch die neu errichteten Wohnquartiere eine Verbesserung der Lebensverhältnisse ihrer BewohnerInnen herbeiführten, trugen sie zugleich zum Untergang proletarischer Subkulturen und damit zu einer Nivellierung der italienischen Gesellschaft bei. Wenn *Borgate* nun noch einmal einen Blick wirft auf die Schauplätze von Pasolinis Film – im selben Schwarz-Weiß, allerdings ohne SchauspielerInnen, deren Stimmen auf der Tonspur aber präsent sind –, so nicht, um eine Aussage zu wiederholen, deren Wahrheitswert schon vor mehr als vierzig Jahren zweifelhaft war, sondern um Veränderungen aufzuzeichnen, welche die Zeit und der Gebrauch an den gebauten Räumen hinterlassen haben. Überraschenderweise beschränken sich die sichtbaren Veränderungen auf wenige Elemente: Der Verkehr auf den Straßen hat zugenommen, dementsprechend gibt es jetzt einen Autofriedhof und auf brachliegenden Flächen malerisch verstreute Fahrzeugteile; die Wände der Häuser sind, wie vermutlich in allen Vorstädten der Welt, mit Graffiti besprüht; aber das ist im Großen und Ganzen auch schon alles. Die ausge-

dehnten Brachen gleich vor den Türen der Siedlung – jene seltsame Landschaft aus Wildwuchs und steinernen Überresten der römischen Geschichte, in der Ettore, der Sohn der Mamma Roma, seine ersten sexuellen Erfahrungen machte – gibt es immer noch, heute stehen dort einige alte Stühle, so als wären die Protagonisten von Pasolinis Film in die Jahre gekommen und auf solche Sitzgelegenheiten angewiesen. In diesem Sinn könnte man sagen, *Borgate* setze ganz auf das filmische Vermögen zur Verräumlichung von Zeit: Denn wenn es je eines Beweises bedurft hätte, dass der soziale Wohnbau im Großmaßstab (bei allen sozialen Problemen, die er verursachte) durchaus dazu in der Lage war, der zentralen Erosionskraft der Landschaft der Armut – der Langeweile – zu widerstehen, mit *Borgate* wäre er zu erbringen.

Literatur

- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963.
Thomas Elsaesser, „Die Kamera in der Küche: Werben für das Neue Wohnen“, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 36–56.
Elie Faure, „Mystik des Films“, in: *Filmkritik*, Jg. 13, Nr. 5, München 1969, S. 329–336.
Gertrud Koch, „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 8–20.
Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film*. Frankfurt am Main 1999.

Andrea B. Braidt

Performing Girls and Guns

Gangster Girls von Tina Leisch

In *Überwachen und Strafen* entwickelt Michel Foucault 1975 anhand einer Analyse des Gefängnisses eine Argumentation, die den Subjekttheorien der Postmoderne als „Repressionsthese“ ihren Leitgedanken gegeben hat: Überwachung, Bestrafung, Macht und Unterdrückung sind nicht einfach destruktive, unmenschliche und entwürdigende Kräfte. Macht und ihre Institutionen bringen Subjekte überhaupt erst hervor. Repression ist also produktiv. Die Techniken der Macht – Einschließung der Individuen, Parzellierung und Hierarchisierung – sind in Gefängnissen (und anderen Macht ausübenden Institutionen) zwar besonders gut studierbar, jedoch nicht auf diese Orte beschränkt. Mit den Modernisierungsprozessen des 18. und 19. Jahrhunderts geht die Entwicklung immer subtilerer Machttechniken einher, auf die Spitze getrieben in Form der Gouvernamentalität, der diskursiven Regulierung des Selbst durch das Selbst. Wenn wir die in Gefängnissen wirkenden Machtregime beobachten, können wir also viel, nein: alles über die Gesellschaft als Ganzes lernen. Diese Möglichkeit der Lektion ist das Thema von Tina Leischs *Gangster Girls*. Ein Dokumentarfilm aus dem *Frauengefängnis Schwarzau*.

Der Film folgt drei Achsen: Seinen Ausgangspunkt nimmt *Gangster Girls* bei der Theaterproduktion des Stücks *Medea bloß zum Trotz*, das Tina Leisch mit den Insassinnen des Frauengefängnisses Schwarzau (und einigen Insassen des Männergefängnisses Gerasdorf) in der Schwarzau inszenierte. Der Film zeigt Teile des Probenprozesses, Ausschnitte aus der Aufführung und *Bäckstage*-Szenen. Darüber hinaus erfahren wir die Geschichten einzelner Frauen, die in dem Stück als Protagonistinnen auftreten. In durchdacht gestalteten *Portrait*-Einstellungen erzählen die Frauen von ihrer jeweiligen „Tat“, ihren Erfahrungen mit dem Gefängnis, ihren Einschätzungen des Lebens nach der Entlassung. Und schließlich bemüht sich der Film um die Darstellung dessen, wie Vergesellschaftung in dem Mikrokosmos Frauengefängnis stattfindet und in welcher Weise diese Vergesellschaftung auch eine Vergeschlechtlichung ist.

Die beiden ersten Achsen sind eng miteinander verwoben, und zwar durch die Technik der Maskierung. Wir sehen zum einen, wie Insassinnen in Improvisationen auf der Theaterbühne Situationen aufführen, die ihren Lebensgeschichten entnommen sind: Ausstellung von Performativität auf künstlerischer Ebene,