

An den Grenzen der Photographie

Kinematographische Aspekte im Werk von Teresa Hubbard / Alexander Birchler

PHILIPP KAISER

Kurator, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst

Die Arbeitsweise von Teresa Hubbard und Alexander Birchler unterscheidet sich kaum von derjenigen eines Regisseurs, und dies nicht erst, seitdem das Künstlerpaar kurze Filme mit professionellen Schauspielern produziert. Bereits in ihren inszenierten Photographien, aber auch schon in den früheren skulpturalen und performativen Arbeiten ist dieser Produktionshintergrund Leitmotiv und roter Faden zugleich. Ihr Werk bewegt sich innerhalb eines kinematographischen Kontextes, der das Kunstschaffen des letzten Jahrzehnts insgesamt nachhaltig geprägt hat¹. Die Gründe für die Aktualität des Kinos sind vielfältig. Allgemein läßt sich festhalten, daß bestimmte Aspekte der Unterhaltungsindustrie nutzbar gemacht werden, um nicht zuletzt auf die immer größere Bedeutung der Massenmedien zu reagieren. Das Kino wird als Ort der Illusionsproduktion und des schönen Scheins wahrgenommen, denn seine Filme sind stets fiktiv und narrativ. Die zeitgenössische Kunstproduktion bedient sich derartiger affirmativer Strategien und buhlt nun um die Gunst des Betrachters mittels einer Ästhetik der Verführung. Zahlreiche künstlerische Positionen verstehen das Kino dabei als unendliches Reservoir, dessen bestehende Bilder manipuliert, umstrukturiert oder dekonstruiert werden können. Hubbard / Birchler haben sich jedoch eine ‚kinematographische Grammatik‘ angeeignet, d.h. spezifische Filmtechniken, um eigenständige Bildfindungen jenseits des präzisen und eruierbaren Zitats zu erlangen. Die kinematographische Dimension kann bei Teresa Hubbard und Alexander Birchler folglich nicht bloß in einem dem Film ähnlichen Produktionshintergrund festgemacht werden. Spezifisch kinematographisch ist etwa ebenso die in den großformatigen Photographien angelegte sinnliche Wirkungsästhetik, die auf eine Konfrontation des Betrachters mit den lebensgroßen Figuren abzielt und damit ihre Medialität kaschiert, weil sie den Modus der Photographie vergessen machen will. Ähnlich funktioniert auch der Film, der für die Zuschauer nur dann glaubhaft und plausibel ist, wenn sie dessen Medialität aus den Augen verlieren. Entscheidend für die Arbeit von Hubbard / Birchler

ist aber vor allem eine erzählerische Dimension. Mit aufwendigen Kulissen und Filmsets werden vieldeutige Leerstellen inszeniert, die eine spezifische kinematographische Zeitlichkeit formulieren und damit eine mögliche Geschichte ohne Anfang und Ende suggerieren. Das bedeutet, daß Hubbard / Birchler eine narrative Dimension aus den Bedingungen des photographischen Mediums entstehen lassen. Ihr Verhältnis zur Photographie ist also ein gänzlich anderes als etwa dasjenige postmoderner Denunziationsversuche, deren Ziel es war, das Medium als ideologische Konstruktion sichtbar zu machen. Das Künstlerpaar versteht es, gerade umgekehrt, die Defizienz spielerisch und produktiv zu nutzen.

Ein Blick zurück läßt Hubbard / Birchlers zentrales Interesse an Fragen der Inszenierung und Theatralität erkennen, das zur Tableau-Photographie führt und mit der Serie ***Falling Down***, 1996, ihren Ausgangspunkt nimmt. Die retrospektive Sicht zeigt, daß auch die vorausgegangenen performativen und skulpturalen Arbeiten Anteil an einer kinematographischen Argumentation haben.

Weg zur inszenierten Photographie Performance und Selbstbegründung

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit vor zehn Jahren bewegten sich Teresa Hubbard und Alexander Birchler auf dem Feld der Performance, und ihre Arbeitsweise als Künstlerpaar war oftmals Thema. Neben unpubli-zierten Aktionen entstanden einige Schwarz-Weiß-Photographien, die als Ergebnis einer performativen Arbeit mehr als lediglich Dokumente sein wollen. Trotz ihrem bescheidenen kleinen Format können sie als autonome, selbständige Werke gelten. Die Grenzen zwischen Dokument und eigenständiger, komponierter Inszenierung sind schon seit Mitte der 60er Jahre mehr oder weniger fließend, als sich in zahlreichen Performances Anlaß und Folge umkehrten und ein Dokumentationsbedürfnis Auslöser der Aktion wurde. Zehn Jahre später konnte ein jegliches Posieren vor der Linse eine inszenierte Photographie hervorbringen². Das vielleicht bekannteste Beispiel für die Vereinigung von Performance, Inszenierung und autonomem Werk dürften Cindy Shermans ***Untitled Film Stills*** sein. deren Einzigartigkeit sich nach Arthur C. Danto der Tatache verdankt, daß sie gleichzeitig und unteilbar Photographien *und* Performances sind³. Eine formalästhetisch verwandte Formulierung, deren vernehmliches Interesse aber auch

eng an den Selbstbegründungsgedanken des Paares gekoppelt ist, stellt **Horse**, 1992, dar. Diese Photographie, die Teil einer nie realisierten Serie ist, untersucht partnerschaftliche Abhängigkeiten und wendet ein dokumentiertes in ein inszeniertes Ereignis. Teresa Hubbard und Alexander Birchler präsentieren sich der Kamera als Pferd verkleidet. Papierrohren, Besen, Eimer und das zu kurze Leintuch vermögen jedoch nicht glaubhaft zu sein. Ebenso weist das Kabel des Selbstauslösers mit aller Gewalt auf die Konstruktionsweise hin. Diese wird bloßgelegt, um die *Ein*-heit der künstlerischen Produktion, die sich gewöhnlich im einsamen Künstlersubjekt romantischer Prägung spiegelt, zu zerlegen. Zugleich ist **Horse** eine Allegorie der idealen Symbiose, da ein Pferd immer vier Beine hat, d.h. beide Teile des Paares unentbehrlich sind, wenn auch nur einer den Kopf ausbilden kann. Der neue gemeinsame Künstlerkörper ist bei Hubbard / Birchler aber äußerst ambivalenter Natur: Zu sehr erinnert das Pferd an eine bekannte Slapsticknummer im Zirkus, in der die ungeschickt koordinierten Bewegungen der verkleideten Akteure ein Gelächter hervorrufen.

Im gleichen Jahr entstand mit **Noah's Ark**, 1992, eine dreiteilige, schwarzweiße Photoarbeit, die den gemeinsamen künstlerischen Arbeitsprozeß thematisiert. Der zuvor noch homogene Künstlerkörper ist in zwei Museumsangestellte mit weißen Kitteln aufgespalten worden. In der erzählerischen Abfolge von links nach rechts (**Unpacking, Lunchbreak, Working**) richtet das Künstlerpaar vor einem gemalten Hintergrund, der auf das Gemälde Edward Hicks' **Noah's Ark**, 1846, zurückgeht, ein Diorama ein. Dem anfänglichen gemeinsamen Staunen über die bevorstehende Aufgabe folgt eine unkommunikative Mittagspause. Später arbeitet man konzentriert weiter, aber getrennt und anderen Aufgabenbereichen zugewandt. Im Vordergrund finden sich ausgestopfte Tiere, die alle für den Gang auf die Arche Noah bereitgestellt werden. Hubbard / Birchler zeigen sich nun verantwortlich für die Auswahl der Tiere, das heißt, sie agieren als Schöpfer, sind aber gleichzeitig auch Teil der Schöpfungsgeschichte, weil sie das einzige Menschenpaar weit und breit sind. Da weder das Gemälde im Hintergrund beendet noch die ideale Anordnung der Tiere gefunden ist, muß das Diorama erst noch fertig gebaut werden, damit auch das Künstlerpaar die Arche Noah besteigen kann. Der bestechende Illusionismus von Dioramen, die gemalte und echte Tiere ununterscheidbar werden lassen, steht hier für die Repräsentation eines naturhistorischen Argumentationszusammenhangs, in den

eine individuelle Geschichte partnerschaftlicher Autorschaft inmitten des allgemeingültigen biblischen Mythos von Noah eingebettet ist. **Noah's Ark** stellt aber weniger eine Kritik an gängigen wissenschaftlichen Darstellungskonventionen dar, sondern weist vielmehr auf deren Fiktionalität und auf das ‚Gebaut-Sein‘ der Bilder überhaupt hin.

Daß für Hubbard / Birchler das Diorama auch in den darauffolgenden skulpturalen Arbeiten dermaßen zentral ist, liegt in erster Linie an dessen illusionistischem Gehalt. Außerdem nimmt das Diorama als protokinematographisches Phänomen einen prominenten Platz unter den Unterhaltungsmedien des frühen 19. Jahrhunderts ein. Der Zusammenhang zwischen Diorama und Kino ist gleichzeitig historischer und struktureller Art: Die Motive waren vorwiegend Innenansichten von Kirchen oder empfindsame Alpenlandschaften und kamen einer Öffnung zur Welt gleich. Einige Jahre zuvor war die Eisenbahn entwickelt worden, so daß die Dioramen gerade recht kamen, einen Ersatz für die teuren und müseligen Reisen zu bieten. Die perfekte Täuschung der Sinne führte zu einer Erfahrung des temporären ‚Woanders-Sein‘, wie sie später das Kino hervorbringen sollte⁵. Die Aktualität früher Massenmedien zeigt sich innerhalb des zeitgenössischen Kunstschaffens exemplarisch in Hiroshi Sugimotos konzeptuellen Serien **Dioramas**, **Wax Museums** und **Theatres**, die seit 1976 ohne Unterbrechung erweitert werden. Sugimoto untersucht anhand didaktischer erdgeschichtlicher Dioramen die Differenz von Illusion und Künstlichkeit und den Realitätsgehalt von Darstellungen, die für ihn durch Film und Fernsehen an Glaubwürdigkeit eingebüßt haben. Indem er sie photographiert, versucht er diesen Verlust abzuwenden. Dadurch findet eine eigentliche Verdopplung des photographischen Prinzips statt, denn die präparierten Tiere wurden in einem gewissen Sinne bereits photographiert, weil ihre jeweilige Pose so eingefroren und starr wirkt, als ob es sich um eine Momentaufnahme handelt. Im Unterschied zu Sugimoto, der die Todesstarre zu lösen sucht und damit einen surrealen Schnappschußeffekt erzielt⁶, interessieren sich Hubbard / Birchler für den spezifischen Illusionismus des Diorama, dessen mediale Bedingungen und Konstruktionsweisen sie auch in den skulpturalen Arbeiten weiterverfolgen.

‚Simulative‘ Skulptur und Abdruck

Während Hubbard / Birchler mit ihrer performativen Arbeit von Anfang an bei der Photographie angelangt waren, und diese in einem dokumentarischen Modus für ihre Selbstinszenierungen genutzt haben, ist das Verhältnis der ‚simulativen‘ Skulpturen zum photographischen Medium erst einmal ein indirektes. Gleich wie in **Noah's Ark** finden sich auch in der Installation **On Loan from the Museum in Us**, 1993, haltbar gemachte Tiere, die in zwei musealen Vitrinen die lebensgroßen Körperskulpturen der Künstler umgeben. Die simulative Qualität der beiden Abgüsse geht als Abdruck des eigenen Körpers über eine metaphorische Verwandtschaft mit der Photographie hinaus, denn sie bildet wie diese erst eine Negativform aus, die später in ein Positiv verkehrt wird. Der Abdruck beruht dabei auf einer punktuellen Zeitlichkeit, die mit dem Barthes'schen ‚Es-ist-so-gewesen‘ korrespondiert und der deshalb wie der Photographie eine Nähe zum Tod eingeschrieben ist. Deutlichstes Beispiel hierfür sind Todesmasken. Aus diesem Grund hat sich in **On Loan from the Museum in Us** der Verwesungsprozeß bereits der Körper bemächtigt. Hubbard / Birchlers skulpturale Arbeit findet also gleichzeitig innerhalb der medialen Bedingungen der Photographie statt, so daß, mit Georges Didi-Huberman gesprochen, vielleicht von dreidimensionalen Photographien die Rede sein sollte⁷. Didi-Huberman bringt Duchamps letztes großes Werk **Étant Donnés**, 1946-66, mit dem photographischen Prinzip in Verbindung und trägt dazu bei, Hubbard / Birchlers analoges Vorgehen, das darauf beruht, mit den Mitteln der Skulptur eine Photographie nachzustellen und damit vorwegzuhehmen, fassen zu können. In **The First and the Last**, 1993, einer in der Wand versenkten Vitrine, in der sich eine männliche Hand mit weißen, gebügelt Hemd um einen weiblichen Knöchel windet, findet sich auch ohne die voyeuristischen Implikationen von **Étant Donnés** erstmals ein klar formulierter Betrachterstandpunkt. Dieser kommt der Etablierung eines apparativen, photographischen Blickes gleich, der es mit sich bringt, daß nur ein Ausschnitt, ein bestimmter Blickwinkel zu sehen ist und damit die dem skulpturalen Sehen innewohnende Temporalität verloren geht. Von hier aus war es für Hubbard / Birchler nur noch ein kleiner Schritt, die Skulptur tatsächlich ins Medium der Photographie zu überführen. In **Shortcut**, 1993, einer Allegorie auf die künstlerische Produktion und ihre mögliche Einflußnahme, die Spuren hinterlassen kann, wurde ein künstlich nachgebildeter Trampelpfad mittels bläulichem und gelblichem Licht theatralisch in Szene gesetzt und photographiert. Für das

Künstlerpaar war die Beschränkung auf einen Ausschnitt für den Transfer ins photographische Medium ausschlaggebend, da dieses nicht nur Augenblicke zu isolieren imstande ist, sondern auch Ausschnitte plausibel macht. Im Gegensatz zur Photographie legitimiert die Skulptur den Ausschnitt nicht oder faßt ihn immer nur als bloßes Fragment eines Ganzen auf, das nicht sichtbar ist.

Der Übergang von Hubbard / Birchlers skulpturalen Werken zur Photographie bezeichnet jedoch keine Zäsur, denn die inszenierte Photographie, wie es sie seit gut zwanzig Jahren innerhalb der künstlerischen Produktion gibt. Ist gerade vor dem Hintergrund einer Wirklichkeit entstanden, die nur noch mediatisiert wahrgenommen wird, und hat den selben Ort wie die ‚simulativen‘ Skulpturen. Diese wurden simulativ genannt, weil sie Zeichensystemen nahestehen, die nicht auf ein Abwesendes verweisen, sondern selbst die Sache sein wollen. Sie duplizieren die Wirklichkeit, statt sie zu imitieren, ähnlich den Wachsfiguren bei Madame Tussaud's oder eben den Dioramen⁸. Die künstlichen Nachbildungen von Hubbard / Birchler generieren ebenso eine eigenständige Wirklichkeit und scheinen wie die Simulation eine Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen mit sich zu bringen⁹. Anders jedoch als hyperrealistische Skulpturen unterscheiden sie sich graduell von einer rein auf einen Trompe-l'oeil-Effekt angelegten Wirkungsästhetik, so daß die Bezeichnung simulativ bloß als richtungsweisende Tendenz aufgefaßt werden muß. Simulation ist bei Hubbard / Birchler keine Bedrohung einer wie auch immer gearteten Realität, sondern viel eher ein fiktives Gegenmodell, das zwar ebenfalls vorgibt, ein in sich abgeschlossener Kosmos zu sein, doch nur unter der Prämisse, von der Wirklichkeit unterscheidbar zu bleiben. Das simulative Potential kann für die inszenierten Photographien ab **Falling Down**, 1996, deshalb *nur* sehr beschränkt in Anspruch genommen werden, da diesen durch ihre spezifische Selbstreflexion stets eine Bildlichkeit zukommt, die jede Gefahr abwendet, als perfekte illusionistische Täuschung der Ikonoklastik anheimzufallen¹⁰. Hubbard/Birchler realisieren so in ihrem Werk eine spannungsreiche Gratwanderung zwischen Simulation und postmoderner Enttarnung der Repräsentationsmittel (Fake), die darauf angelegt ist, das Augenmerk ausschließlich auf die Machart des konstruierten Bildes zu lenken.

Konstruktionsweisen von Narration

‚Falling down‘ bedeutet auf Englisch das Herunterfallen von Gegenständen, aber auch

den psychischen Verlust körperlicher Kontrolle. In einer achtfachen Variation zeigen Hubbard/Birchler eine mehr oder weniger deutlich ausformulierte geschlechterspezifische Aufteilung von Fokussierungen herabgleitender Gegenstände. Die Stilisierung des eingefrorenen Moments verweist auf die zum Mythos verkommene, genuin photographische Leistung, den sogenannten entscheidenden Augenblick. **Falling Down**, 1996, monumentalisiert eben diesen Augenblick in der beiläufigen Geste. Die herunterfallenden Geldscheine, Schuhe usw. heben sich durch ihren verschiedenen Realitätsgrad vom Hintergrund ab, sind aber zugleich kausal mit diesem aufs engste verbunden und bilden für den Betrachter ein narratives Angebot aus. Die unscharf ausgeleuchtete Rückprojektion wird filmhistorisch vor allem mit Hitchcock assoziiert. Dieser hat sich auch in seinen späteren Filmen (z.B. **The Birds [Die Vögel]**, 1963. und **Marnie**, 1964) desselben Verfahrens beispielsweise für Autofahrten bedient, als die ‚Rear Projection‘ längst außer Gebrauch war, weil sie für den Farbfilm als zu blaß erschien. Durch den Bezug auf ein eigentlich mangelhaftes Illusionsmittel konnte Hitchcock eine Wirkung erzielen, die zwischen Realität und Fiktion angesiedelt ist und „Hitchcock took full advantage of the modernist art form, exploiting its potential for story telling but simultaneously, like any good modernist, disclosing how the tricks were accomplished.“¹¹ Die Verwendung der Rückprojektion als raumbildendes Illusionsmittel in **Falling Down** irritiert und bringt eine spezifische künstliche Erscheinung mit sich. Gleich wie die Filme Hitchcocks vereinen Hubbard/ Birchler damit eine gewisse Plausibilität der Illusion mit einer selbstreflexiven Ebene, die diese überhaupt erst zustande kommen läßt.

Es ist darüber hinaus nicht zu entscheiden, ob die Gegenstände willentlich fallengelassen wurden oder ob sie vor dem Fall gerettet werden sollen. Die Mehrdeutigkeit und das Verschwimmen des Augenblicklichen rührt daher, daß Hubbard / Birchler in aufwendigster Arbeit einen Moment rekonstruiert haben: Die Gegenstände wurden im Vordergrund erst an Fäden aufgehängt und in Szene gesetzt, um in einem zweiten Schritt die entsprechende Geste für den vermeintlichen Fall zu finden. Diese Rekonstruktion führt die Photographie selbst ad absurdum, denn, so Teresa Hubbard und Alexander Birchler: „Wir wollten untersuchen, wie ein Moment die Kamera einfangen kann.“¹² Nicht nur das photographische Prinzip, Momente aus einem Handlungskontinuum zu isolieren und eine apparativ bedingte Sichtbarkeit

hervorzubringen, ist hier Thema, denn innerhalb der inszenierten Photographie werden sämtliche medialen Eigenschaften in Frage gestellt. Durch die Inszenierung verliert die Photographie nämlich den ihr zugeschriebenen objektiven Darstellungsmodus, und der photographischen Kontingenz, die bislang immer mit der ungeordneten sichtbaren Wirklichkeit korrespondierte, wird nun eine wohldurchdachte und komponierte Bildanlage gegenübergestellt. Die Referenzbeziehung zwischen sichtbarer Wirklichkeit und Photographie ist aufgehoben, und erstmals können, ähnlich wie im Film oder in der Malerei, der Phantasie entsprungene Bilder entstehen. Hubbard/ Birchlers Arbeiten interessieren sich aber wenig für malerische und kompositionelle Aspekte. Ihre Motive und auch ihre Bildordnungen erinnern an Einzelbilder eines Filmes, der ja letztlich aus einer Addition von Photographien besteht. **Falling Down** evoziert aber nicht einen spezifischen Film oder ein bestimmtes Genre, sondern spricht eine kinematographisch vertraute Sprache, die sich gerade keinen Vor-Bildern zuordnen lässt.

Die leise Irritation der Fiktionsmittel in **Falling Down** zielt nun darauf ab, die Konstruktionsweise des Bildes und damit das narrative Angebot zu akzentuieren. Der Blick wird auf die einzelnen, voneinander separierten Erzählmomente gelenkt, und die Narration zerfällt in alle Einzelteile. Gleichzeitig aber bietet **Falling Down** für den Betrachter eine plausible Story, wenn sie denn von ihm in Gang gesetzt wird. Für ihn bedarf es einer produktiven Eigenleistung, da er sich in einem interpretativen Zustand des freien Falls befindet. Aus allen Gegenständen sprechen angefangene Geschichten, deren Ende offen bleibt. Die Dinge, an denen er Bedeutung festmachen möchte, gleiten ihm ebenso unweigerlich aus den Händen wie den Akteuren ihre Tassen, Schuhe und Geldscheine¹³. Hubbard / Birchlers Dekonstruktion der narrativen Mittel ist damit in die Nähe einer Allegorie der Interpretation gerückt, die das Verfahren der Entstehung von Bedeutung zum Inhalt hat.

Ausschnitthaftigkeit und Suggestionskraft

Vielleicht ist Hubbard / Birchlers dialogische Kommunikation als Künstlerpaar dafür verantwortlich, daß ihr Werk und vorab ihre photographischen Serien einer ausgeprägten Argumentation sinne folgen. Die fünf Tableaus **Holes**, 1997, bedienen sich nicht nur der Rückprojektion, überhaupt werden genuin photographische

Fragestellungen, die das Medium und seine Grenzen untersuchen, systematisch überprüft. Der vorherigen Fragestellung, wie sich eine Erzählung konstituieren kann, folgt die Frage nach der apparativen Eigengesetzlichkeit. Ein voyeuristischer Blick durch einen dunkel verunklärten Vordergrund, der ohne Zweifel an **Étant Donnés** von Duchamp erinnert, gibt die Sicht auf eine fokussierte weibliche oder männliche Hand einer wiederum kopflosen Figur frei. Im Unterschied zu **Falling Down** zerlegen nun Hubbard / Birchler nicht die einzelnen Komponenten der Erzählung, sondern es wird gewissermaßen mit der Erwartungshaltung des Betrachters gespielt. Der Blick aus einem Kleiderschrank oder durch ein zerstörtes Bild hindurch auf die wartende, kontemplative Haltung der Hände ist äußerst suggestiv, zumal sich an Gesten minimalste psychische Regungen seismographisch ablesen lassen. In dieser fragmentarischen Schilderung thematisieren die Bilder daher den photographischen Zugriff auf ein Objekt, wobei die Kamera Bedeutungen bewertet und Hierarchien der Anwesenheit schafft¹⁴. Eine ungeklärte Situation gibt hier vor, von höchster Wichtigkeit zu sein. Eine andere Reflexionsebene in **Holes** stellen die Löcher dar, die die Konditionen des Apparates, aus etwas Dunklem heraus in etwas hineinzuleiten, verdoppeln. Das scharf gestellte Loch repräsentiert dabei ein Kamera-Sehen, das den Blick dem Sog einer Zoombewegung aussetzt. Die fokussierten Hände und der unscharfe Vordergrund entsprechen ihrerseits dem raumbildenden Aufbau des photographischen Apparates selber, der Raumillusion nur als Schichtung verschiedener Schärfereinstellungen versteht.

In **Holes** wie auch in **Falling Down** ging es Hubbard / Birchler darum aufzuzeigen, daß bereits aus einigen wenigen Elementen oder aus einer äußerst fragmentierten Sichtweise kraft der Imaginationsleistung des Betrachters eine narrative Dimension jenseits von willkürlichen und frei assoziierten Projektionen zustande kommt. Die Suggestionskraft der Ausschnitthaftigkeit stellt damit eine der Photographie (und einer jeden Kamera) inhärente Eigenschaft dar, von sich aus Bedeutung zu produzieren und Abwesendes und nicht Sichtbares aus den spärlichen narrativen Vorgaben emporsteigen zu lassen. Hubbard / Birchler machen sich dieses Potential zunutze, wobei sie sich nicht dafür interessieren, ob die Photographie nun lügt oder nicht.

Photographische Simultaneität und filmische Sukzession

Was tun denn eigentlich die fünf Frauen in der Serie **Stripping**, 1998? Kann ihr Zustand als ein kontemplatives Innehalten beschrieben werden? Läßt ihr Gesichtsausdruck für Sekundenbruchteile eine ansonsten im Innersten verborgene Regung aufblitzen? Oder ist der Betrachter lediglich zu früh in die Probearbeit geplatzt, so daß die Posen der Schauspielerinnen noch gar nicht definitiv eingenommen worden sind und die Anwesenheit der Operateure noch spürbar ist¹⁵? Der Titel der großformatigen Photoserie spielt mit einer Mehrdeutigkeit, denn das englische Verb ‚to strip‘ bedeutet einerseits den Akt des Entkleidens, andererseits das Ausräumen von Zimmern, das Abkratzen von Farbschichten und das Lösen von Abdeckungen oder Verhüllungen wie beispielsweise der Vorderwand eines Filmsets. Hubbard / Birchler haben in ebenso mühevoller wie langwieriger skulpturaler Arbeit einen fiktiven Raum gebaut, um den Ort einer Handlung zu schaffen, welcher möglicherweise mit dem (psychischen) Entkleiden einer Figur zu tun hat. Die ostentative Zurschaustellung der Illusionsbauten im Sinne von Brechts Verfremdungseffekt mag Jeff Walls ersten Leuchtkasten **The Destroyed Room**, 1978 in Erinnerung rufen, der eigens für die Schaufensterfront einer Galerie in Vancouver hergestellt wurde. Das verwüstete Zimmer einer Frau, das zugleich auf sexuelle Gewalt anspielt und ein kompositionelles Zitat eines Monumentalgemäldes von Delacroix ist, verhehlt seine Kulissenkonstruktion ebenfalls nicht; im Gegenteil. In **Stripping** steht dagegen die Dekonstruktion von Fiktionsarchitektur nicht im Vordergrund, sie ist vielmehr Mittel zum Zweck. Die ausgeprägte Blickführung der Figuren, die von Innen nach Außen, sei es etwa aus dem Fenster oder in den Betrachterraum hinein führt, und die durch den dunklen Balken halb verdeckten Pupillen heben Hubbard / Birchlers zentrales Interesse am Blick heraus. Ihre Frage nach der Sicht des Betrachters und der Kamera darf hier jedoch nicht mit einer Kritik des Voyeurismus und damit verbunden der Interaktion von Blick und Begehren verwechselt werden. Es ist vielmehr die Erzähl Perspektive, der sogenannte Point of View, der als apparativer Blick in **Holes** wertet, und hier gleichzeitig äußerst interpretierend ist. Das Faktum, daß eine jede Kameraeinstellung immer auch eine Erzählhaltung manifestiert, hat sich der Film schon lange zu eigen gemacht. In **Stripping** wird nun die leichte Untersicht aus großer Nähe von einer Übersichtlichkeit

der architektonischen Situation konterkariert. Die Vereinigung zweier unterschiedlicher Erzähl Perspektiven fanden Hubbard / Birchler in Gustave Flauberts Roman Madame Bovary, der als narrative Disposition den Ausgangspunkt für **Stripping** bildet. Die Differenz von Ferne und Nähe, von panoramatischen Landschaftsbeschreibungen und akribischem Seelen Protokoll kulminiert hier in einer Allwissenheit, wie sie nur Gott und den Regisseuren Hubbard / Birchler zuteil wird, die über die Gewalt aller erzählerischen Mittel verfügen¹⁶. Während die Frau am Boden also still verharret und lauscht, meint man zusammen mit dem sogenannten allwissenden Erzähler mehr zu wissen, wenngleich man außer den Bühnenbauten nicht eigentlich viel zu sehen bekommt. Die dunklen Trennlinien bezeichnen über ihre dreidimensionale konstruktive Funktion hinaus eine zweidimensionale sowohl kompositorische als auch zeitliche Reflexion. Als Grenze zwischen Innen und Außen, oben und unten, verweisen sie auf ‚Panels‘, den schwarzen Balken des Comic Strips, und auf die unbelichteten Stellen zwischen den Einzelbildern auf dem Zelluloid der Filmrolle. Damit suggeriert **Stripping** als stillgelegter Kameranachschwenk ein Nacheinander der Zeit und vereinigt zwei unterschiedliche Medien und Konzepte der Zeitlichkeit, indem der Simultaneität des eingefrorenen photographischen Bildes, das an der vieldeutigen Pose ablesbar bleibt, eine filmische Sukzession gegenübergestellt wird.

Stripping zeigt in seiner Offenheit eine Art permanente Slow Motion, die ähnlich den herabgleitenden Gegenständen in **Falling Down** ewig in der Schwebelage bleibt. Erblickt denn die Frau in der Scheune tatsächlich etwas oder kann ihr Blicken bloß als Innehalten gedeutet werden? Dieses Dazwischen ist wie die aufgehängten Geldstücke oder Schuhe Resultat konstruktiver Arbeit, denn durch die Nähe der Protagonistin zum dunklen Balken, der als Zeichen einer (interpretativen) Leerstelle begriffen werden muß, befindet sie sich zur gleichen Zeit an zwei Orten: einem physischen und psychischen Ort. Hubbard / Birchler vereinen innerhalb eines raumzeitlichen Erzählens deshalb formale, strukturelle und narrative Einheiten.

Raum und Erzähl disposition

Der Werkkomplex **Gregor's Room 1-111**, 1998/99, bestehend aus vier photographischen Diptychen, einer Videoarbeit und einer übergroßen Raumaufsicht,

steht besonders eng mit der Serie **Stripping** in Verbindung: Erstens wurde der deutende Standpunkt der Kamera, der Point of View, so radikal eingesetzt, daß er sich in seiner kinematographischen Verwendung kaum noch vom Film unterscheidet. Zweitens liegt auch **Gregor's Room** ein literarisches Muster zugrunde. Der Name Gregor spielt auf Gregor Samsa aus Kafkas ‚Verwandlung‘ an, dessen Raum, ein ‚etwas zu kleines Menschenzimmer‘, die Mitte der Arbeit bildet. Wie in **Stripping** interessieren sich Hubbard / Birchler nicht für die literarische Geschichte selbst, um diese womöglich in ein photographisches oder filmisches Medium zu verwandeln. Auch wenn sie Gregors Zimmer nach den spärlichen Angaben als täuschend echt wirkendes Filmset rekonstruiert haben, steht der Raum als Erzähldisposition und Handlungsträger im Zentrum, der sich in der Interaktion mit der Figur bemerkbar macht. Das Set mit der nostalgisch geblühten Tapete, dem alten kleinen Bett und der unscharfen Schwarz-Weiß-Photographie an der Wand erzeugt eine atmosphärische Dichte und ist nicht Ort einer äußeren Verwandlung zu einem ungeheuren Ungeziefer, sondern Ort einer inneren Metamorphose. Der Raum aus Kafkas Erzählung ist durch vier Öffnungen, drei Türen und ein Fenster, strukturiert, wobei diese Disposition nun dazu dient, das Filmset von allen vier Ecken, von außen und von oben auf seine erzählerischen Möglichkeiten hin auszuloten. In der Videoarbeit **Gregor's Room II** folgen vier Sequenzen in Endlosschleufe, die durch ein schwarzes, unbestimmtes Feld voneinander getrennt sind, aufeinander. Mit einer fahrbaren Kamera wurde so an der Außenseite des Sets entlanggefilmt, daß der zu beobachtende Möbelpacker regelrecht umzingelt zu sein scheint. Die dunkle Leerstelle gibt sich wie in **Stripping** als gebaute Architektur zu erkennen und stellt zusätzlich ein rhythmisierendes Element dar. Gleichzeitig schließt sie in der Black Box für kurze Zeit den Betrachter aus und läßt ihn im Dunkeln alleine zurück. Die Tätigkeit des Protagonisten ist nicht endlos und zyklisch, denn die Abfolge der einzelnen Handlungen in Gregors Zimmer ist irreversibel. Nacheinander packt der Mann Bücher ein, sitzt da und ißt einen Apfel, ruht sich im Bett aus und putzt schließlich den Raum mit einem Besen, nachdem Matratze und Kisten bereitgestellt worden sind. Folgen hier einzelne Szenen aufeinander, die das Zimmer aus jeweils einer Öffnung zeigen und dieses nach und nach in seiner Gesamtheit entstehen lassen, so ist in der leicht abgedrehten, ‚kafkaesken‘ Sicht von **Gregor's Room III** die Raumtotalität als Gleichzeitigkeit

wahrnehmbar. Die Erzählperspektive beschreibt hier die mögliche Befindlichkeit des tief im Raum unten sitzenden Bauarbeiters und entwickelt durch die scharfe Sicht der auf dem Boden liegenden Gegenstände wie Schlauch, Schrauben und Bauschutt eine dem Sog entgegengesetzte Kraft. Durch die Größe des Formates kommt das Ganze fast einer Simulation des gebauten Filmsets nahe und zielt auf die Körperlichkeit des Betrachters ab. Bereits in den vier Diptychen **Gregor's Room I** führt die Lebensgröße des gut gekleideten Mannes zu einer Situation der Konfrontation. Er scheint als erster den nahezu leeren Raum zu betreten, wie der Möbelpacker und der Bauarbeiter ist er eine Nebenfigur, die die Spuren Gregors beseitigt. Die Absenz des eigentlichen Protagonisten ist im beredten Dekor aufgefangen, das ununterbrochen von ihm zu sprechen scheint und den Eindringling mit seinen Geschichten umgarnt. Jede Figur, auch der dazugekommene potentielle Hausverwalter, wird mit den narrativen Ablagerungen an den Wänden in Bezug gesetzt, und der Raum mutiert zum Auslöser seiner eigenen Geschichte.

War nun in **Stripping** die Pose eine unbestimmbare Größe im vermeintlichen Handlungsablauf, die an ein Filmstill erinnern könnte, so weisen die Diptychen in **Gregor's Room I** eine komplexere Anlage auf. Hier wurde mittels ‚shot/countershot‘, einer Technik aus dem Film, mit der die Dialogpartner nacheinander am gleichen Ort aus der Position des Gegenüber gefilmt werden, ein Dialog mit sich selbst, ein innerer Monolog, inszeniert. Eine geringfügige Abweichung in einer noch so nebensächlichen Handlung, wie zum Beispiel das Zusammenfallen des Taschentuches, markiert eine Zeitlichkeit, die nicht ein Vorher oder Nachher unterscheidbar werden läßt. Im Hin und Herdes Diptychons wird die Linearität einer Erzählung aufgehoben, um einer überzeitlichen Ungewißheit Platz zu machen. Wiederum ist eine lapidare Handlung mit Momenten des intimen Rückzugs und der Verinnerlichung aufs engste vereint. Die Grenze zwischen Beiläufigkeit und Erleuchtung, Nichts und Allem, zeigt sich hier deshalb als oszillierende Bewegung und läßt in der Verschränkung jeweils das eine als Bedingung des anderen erscheinen. Ganz ähnlich hat Andy Warhol mittels einer kleinen technischen Manipulation im sechsstündigen Film **Sleep**, 1963, der die immergleiche Aufnahme eines schlafenden Mannes bei einer Geschwindigkeit von 16 statt 24 Bildern pro Sekunde zeigt, die Transzendierung des Gewöhnlichen vollzogen.

Die Dekonstruktion des kinematographischen Kontinuums und die damit verbundene hypnotische Wirkung generierte eine neue Sichtbarkeit, die lediglich aufgrund der apparativen Verselbständigung zustande kam.

Durch die überzeitliche Ungewißheit in ***Gregor's Room I*** wird die mehrdeutige Pose von ***Stripping*** zusätzlich in der Differenz des Diptychons aufgespannt. Mehrdeutig sind die Posen deshalb, weil nicht zu entscheiden ist, ob diese nun einer geschlechterspezifischen Codierung entsprechen, die überindividuell und damit als gesellschaftlich determiniert verstanden werden kann oder ob diese lediglich eine eingefrorene Handlung darstellen. Anders aber als ein Filmstill, das ja nicht ein angehaltenes Filmbild ist, sondern ein ganzes Drama in einer einzigen Photographie verdichtet und deshalb auf spezifische Rallen Klischees angewiesen ist, geht es bei Hubbard / Birchlers Pose, besser sollte man von Pseudo-Pose oder Körperhaltung reden, nicht um eine Dimension im Sinne von Shermans postmoderner Performance von Hysterie¹⁷. Die Körperhaltungen sind allzu ambivalent, als daß sie Ausdruck einer systematisierten Gebärdensprache wären. In ***Gregor's Room I*** ist vielmehr eine spezifische Zeitlichkeit der Photographie formuliert, die auf einem ähnlichen Prinzip wie die ‚simulativen‘ Skulpturen beruht. In den ausgestopften Tieren oder den Körperabgüssen wurde das Medium vorweggenommen, und durch das Photographieren des Photographierten entstand eine Verdopplung. Die vieldeutigen Pseudo-Posen gründen daher in einer Zeitkonzeption, die genuin photographisch ist und ihren Ursprung in den ersten Daguerrotypen hat, deren Belichtungszeiten so lange dauerten, daß nach Walter Benjamin die Modelle versuchten, „[...] nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben: während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedensten Kontrast zu den Erscheinungen einer Momentaufnahme E...]“¹⁸. Dadurch, daß sich die Porträtierten gleichsam in das Bild einschreiben, spricht Benjamin vom technischen Bedingtheitsein der auratischen Erscheinung und attestiert diesen ersten Photographien auch eine eben solche Wirkung. Die auratische Qualität, nach Benjamin eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag, läßt sich in ***Gregor's Room I*** als eindringlich gesteigerte Präsenz beschreiben, die in ihrer komprimierten Zeitlichkeit eine kinematographische Dimension ins Spiel bringt.

Eine schauspielerische Imitationsleistung schafft folglich eine erste Verunklärung, die durch den photographischen Akt ein zweites Mal eingefroren wird und deshalb den Figuren eine größtmögliche Potentialität zukommen läßt. Diese entgleitende Momenthaftigkeit zeigt, um mit Peter Weibel zu sprechen, daß es zwischen Kinematographie und Photographie keine scharfe Grenze gibt, sondern nur Grade des Unterschieds¹⁹.

Architektur des Scheins

Die oben beschriebene Potentialität ist bei Hubbard / Birchler der eigentliche Ort der kinematographischen Erfahrung, wie sie in einer ähnlichen Weise auch in den Bildern Vermeers oder Edward Hoppers vorformuliert ist²⁰. Im Unterschied aber zu den malerischen Bildlösungen sind die Photoarbeiten Hubbard / Birchlers das Ergebnis einer systematischen Reflexion des photographischen Mediums, das diese spezifische Zeitlichkeit von sich aus erst hervorbringt.

Interessant ist dennoch, daß Hubbard / Birchler in ihrer neunteiligen Photoserie **Arsenal**, 2000, neben Jeff Walls **Untangling**, 1994, gerade auf Hoppers Gemälde **New York Movie**, 1939, Bezug nehmen. Die blonde Frau, die selbstvergessen vor der leicht schmutzigen Eingangstür des Kinosaales auf Besucher zu warten scheint, ist aufgrund ihrer Geste als Bildzitat klar erkennbar. Die beiden Zitate dienen Hubbard / Birchler einer Verortung ihrer Arbeit innerhalb bestehender künstlerischer Positionen, denn Arsenal kann als Übergangsarbeit verstanden werden, die sich mit einem reflektierenden Blick zurück der angeeigneten Mittel vergewissert. Einen Übergang bildet die Serie deshalb, weil die Protagonistin nur in fünf Photographien, die allesamt einen übergeordneten Zusammenhang im stets menschenleeren Kino suggerieren, anwesend ist. Einmal lehnt sie gelangweilt über der Theke, dann durchleuchtet sie mit der Taschenlampe die Sitzreihen, als nächstes räumt sie die Flaschen weg oder versucht, im Vorführraum die durcheinander-geratene Filmrolle vor sich zu ordnen. Die Abfolge der Handlungen kann nur vermutet werden, und doch haben sie alle etwas mit dem im Zentrum stehenden, unsichtbaren Film zu tun. Der absente Film wird in **Arsenal** in den einzelnen Photographien aufgefangen, die als auseinandergebrochenes filmisches Kontinuum zu einem anderen Film, demjenigen

der blonden Frau, werden. Diese Verschiebung erinnert an *Gregor's Room*, doch *Arsenal* ist anders konzipiert. Denn die Monumentalisierungen der stummen Apparaturen und die sich im hellen Filmstrahl auflösende filmische Fiktion lassen sich nur mit der Präsenz der Protagonistin denken, die überall zu sein scheint und sich nur für kurze Zeit aus dem Rahmen des Bildes begeben hat. Einen Übergang stellt *Arsenal* jedoch vor allem deswegen dar, weil Hubbard / Birchler erstmals überhaupt ihr Studio verlassen und die inszenierten Photographien in einem realexistierenden Berliner Kino aufgenommen haben.

Wenn es sich auch um einen Zufall handeln mag, so ist es dennoch bezeichnend, daß Hubbard/ Birchlers Werk unter dem Blickpunkt der kinematographischen Illusionsproduktion die gleiche Genese wie das Kino selber durchlaufen hat. Die Werkabfolge der ‚simulativen‘ Skulpturen, Dioramen, Rückprojektionen, Bühnenkonstruktionen und Filmsets entsprechen einer kurzen Geschichte des Kinos. Denn waren es nicht erst die Dioramen, die als Massenmedium dem Film vorangingen, um danach in künstlichen Filmarchitekturen eine Fortsetzung zu finden? Später wollte der Film von den aufwendigen Studiokonstruktionen wegkommen, um in Realdekors überzugehen. Am Ende dieser Skala steht also nicht die Fiktionsarchitektur, sondern wie in *Arsenal* und den digital bearbeiteten Kinofassaden in der noch unvollendeten Serie *Film Stills*, 2000²¹, das Kino selbst als Architektur des Scheins und der Illusion. Hubbard / Birchler sind damit direkt vor und im Kino angelangt und beschäftigen sich in ihren neuesten Arbeiten nun konsequenterweise mit dem Film als solchem.

- 1 Dazu besonders: Brougher, Kerry (Hg.), *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*. Los Angeles 1996. Ebenso: Ausst. Kat. Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig. *Moving Images Film - Reflexion in der Kunst*, Leipzig 1999, Und; Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven. *Cinema, Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Eindhoven 1999.
- 2 In A. D. Colemans bekanntem Aufsatz „The Directorial Mode“ (1976) ist ein vollkommen neues Verständnis von Photographie spürbar, wenn dieser noch in Unkenntnis der postmodernen inszenierten Photographie schreibt: „Der entscheidende Unterschied besteht also darin, daß der Photograph entweder die äußere Welt als gegeben nimmt und sie auf dem Weg zum Bild nur durch photographische Mittel [...] ändert oder daß er sie als Rohmaterial behandelt, das vor der Entwicklung des Negativs nach Wunsch manipuliert werden kann“. Nach A. D. Coleman ist sogar die ‚Straight Photography‘ dem Wesen nach inszenierend, da etwa Edward Weston die Paprikaschote zuvor im Blechtrichter plazierte und damit inszeniert hat. Ders., „Inszenierende Photographie. Annäherungen an eine Definition“, S. 242 (Titel der dt. Fassung). Wiederabgedruckt in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Photographie III. 1945-1980*. München 1999, S. 239-243.
- 3 Danto, Arthur C., „Photographie und Performance: Die Stills der Cindy Sherman“. S. 11. In: Cindy Sherman. *Untitled Film Stills*. München 1990, S. 5-15.
- 4 Die Photographie, die bekanntlich Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts von eben demselben Daguerre ‚erfunden‘ wurde, der 1822 zusammen mit Bouton in Paris das Diorama patentieren ließ, existierte ja noch nicht.
- 5 Buddemeier, Heinz, *Panorama Diorama, Photographie Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970, S. 41-42.
- 6 Kellein, Thomas: „Eine Kunst, die keinen Glauben lehrt“, S. 11, In: Ausst. Kat. Kunsthalle Basel. Hiroshi Sugimoto. *Time Exposed*. Stuttgart 1995, S. 9-15,
- 7 Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie. Anachronismus und Modernität des Abürucks*, Köln 1999, S. 116.
- 8 Eco, Umberto. „Die Festungen der Einsamkeit“, S. 40. In: Ders.. *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München 1999, S.36-45.
- 9 Baudrillard, Jean: „Die Präzession der Simulakra“, S. 9. In: Ders.. *Agonie des Realen*. Berlin 1978, S- 6-59.
- 10 Vgl. Boehm, Gottfried, „Die Bilderfrage“. S. 36G. In: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 325-343. Ebenso: Winter, Gundolf, „Das Bild zwischen Medium und Kunst“, S. 21ff. In: Ders. und Spielmann, Yvonne (Hg.), *Bild – Medium - Kunst*. München 1993, S. 15-30.
- 11 Brougher, Kerry, „Hitch-Hiking In Dreamscapes“, S. 18. In: Ausst. Kat. Museum of Modern Art, Oxford 1999. „Notorious“. Alfred Hitchcock and Contemporary Art. Oxford 1999, S.8-20.
- 12 Ausst. Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel. Teresa Hubbard und Alexander Birchler. *Slow Place*. Basel 1997. S. 16.
- 13 Ursprung, Philip: „Sie hatten in ihrem Zimmer bleiben sollen“. *Geschichten und Architekturen im Werk von Teresa Hubbard und Alexander Birchler*, S. 15. In: *Scene Teresa Hubbard und Alexander Birchler*. Zürich 1998, S. 15-21.
- 14 Gohlke, Gerrit: „In Wirklichkeit“, S- 30. In: Ausst. Kat. Nationalgalerie Prag, *Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst- Bratislava 1998*, S. 4-36.
- 15 Ursprung, Philip: „Sie hatten in ihrem Zimmer bleiben sollen“, S. 15.
- 16 Aufschlußreich ist, daß Hubbard/Birchler mittels eines Romans des 19. Jahrhunderts eine Ausgangsbasis für Ihre Photographie formulieren, denn war doch gerade Flauberts *Madame Bovary* aufs äußerste vom neu erfundenen photographischen Medium geprägt. So kann die zeitgleiche Entwicklung von literarischem Realismus und Photographie als Zeichen dafür verstanden werden, daß eine neue, spezifisch photographische Wahrnehmungs- und Sehweise in der Prosa unverkennbare Spuren hinterlassen hat, Vgl. Krauss, Rolf H., *Photographie und Literatur Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1999.
- 17 Bronfen, Elisabeth, „Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performanz“, S. 20. In: Ausst. Kat. Kunstmuseum Luzern, *Deichtorhallen Hamburg u.a. Cindy Sherman Photoarbeiten 1975-1995*. München 1995, S.13-26.
- 18 Benjamin, Walter, „Kleine Geschichte der Photographie“, S- 52. In: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1894, S. 45-64.
- 19 Weibel, Peter, „Das photographische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit“, S. 104, In: *Noëma*, Nr. 42, Aug.-Okt. 1996. S.102-107.
- 20 Dazu Hollander, Anne L., *Moving Pictures*. New York 1989.
- 21 Pfaff, Lilian und Kaiser, Philipp: *Teresa Hubbard / Alexander Birchler- Film Stills. Entrevista- In. Ausst. Kat. Imago*. Salamanca 2000. S. 27-33.