

DOMININIC MOLON

KEIN AUSWEG

«Finn, fangan! Er macht's. Abbasamtseidsanft, vergüsst memeimemamomich! Bis tusendirsja. Lppn. Die Schlüssel zum. Gegeben! Ein Weg ein samer ein letzter ein liebster entlang der...Flussgeflesse, schleunigst Ev' und Adam passiert, vom Strandgestreun zum Buchtgebeug, führt uns im commundiösen Wickelwirken des Rezirkulierens zurück zur Burg von Howth con Entourage.»¹

James Joyce, *Finnegan's Wake*

So endet und beginnt der ebenso dichte wie labyrinthische Roman *Finnegan's Wake* von James Joyce. Die Kreisförmigkeit seiner narrativen Struktur ist einerseits subtile Anspielung auf den wiederkehrenden Strom des Flusses Liffey, der sich durch die gesamte Geschichte zieht, und markiert andererseits die Geschichte als traumähnlichen Strom des sprachlich Unbewussten. Der Kunstgriff der Schlaufe dient dazu, die Erzählzeit zu dehnen - auch bei Teresa Hubbard und Alexander Birchler. In ihren jüngsten Videos *Detached Building* (2001), *Eight* (2001) und *Single Wide* (2002) verwenden sie diese Technik in der - allerdings eleganteren - kinematografischen Version. Alle drei Arbeiten führen Situationen aus dem alltäglichen Leben vor, die aber immer in Sackgassen mit irritierendem *deja-vu*-Charakter münden. Dabei zeigen Hubbard / Birchler ein präzises Gefühl für die Konstruktion und Dekonstruktion architektonischer Räume im Film. Zugleich steigern und überhöhen sie ihr visuelles Material mit strategisch eingesetztem Ton. Wie bei Joyce stellt auch ihr Werk die Bedingungen seiner eigenen Entstehung permanent in Frage, während es zugleich die endlos paradoxe Natur des täglichen Lebens nachzeichnet.

Die drei Videoarbeiten sind eine Art Summe der Konzepte und Praktiken, die Hubbard / Birchler in den 90-er Jahren in ihrem fotografischen Werk entwickelt haben. Hubbard / Birchlers erste gemeinsame Projekte (ihre Zusammenarbeit beginnt im Jahr 1990) beschäftigen sich mit Skulptur und theatralisch für die Kamera inszenierten Situationen. Diese formulieren ihr Interesse an architektonisch unheimlichen, am Kinofilm orientierten

Strukturen sowie an dem existentiellen Gefühl der Beklemmung und Irritation, das ihr Werk bis heute kennzeichnet. Die Aufspaltung der Bildfläche durch Wände, Böden, Türen und Decken in ihrer Fotoserie *Stripping* (1998) zeigt beispielsweise, wie mithilfe von strukturellen Eingriffen, in den sichtbaren ebenso wie in den fiktiven Bildraum, die Aufmerksamkeit des Betrachters für jene mediale Besetztheit und Konstruiertheit unserer Umgebung erhöht wird, der wir in der populären Medienwelt von Film und Fernsehen begegnen. Die Serie *Gregor's Room I-III* (1999), basierend auf Franz Kafkas berühmter Kurzgeschichte Die *Metamorphose* von 1915, umfasst inszenierte Fotografien und ein Video. Diese Arbeiten sind geprägt von einem Fatalismus, der auch in den späteren Videoarbeiten die ungelösten Situationen der Protagonisten durchdringt. Bei ihrer Vorliebe für fotografische Serien, die immer in irgendeiner Weise Geschichten erzählen, war der Schritt zum Video nur folgerichtig. Eight begann mit der skulptural anmutenden Idee von einem «weinenden Fenster», und in der Tat sehen wir am Anfang des Videos das Gesicht eines jungen Mädchens, das wehmütig aus einem regen überströmten Fenster schaut.

Danach geht das Mädchen durchs Haus und in den Garten. Der allerdings abrupt auftaucht, so, als hätte das Haus plötzlich aufgehört zu existieren. Die Kamera wandert über die Reste einer verregneten Geburtstagsparty, zeigt dann den Tisch in Nahaufnahme und schwenkt nach links, wobei der Tisch ebenso seltsamer- wie unmöglicherweise in ein trockenes Interieur versetzt wird. Auch das Mädchen taucht wieder auf und geht einen Korridor entlang, bis es wieder an dem Fenster angekommen ist, wo alles begann. Die irritierend surreale Eliminierung der Architektur im Lauf der Kamerafahrt passt zu der unwirklichen Gelassenheit des Mädchens. Es liegt nahe, dass es sich um eine Geburtstagsparty für das Mädchen gehandelt haben muss (dem Titel nach vermutlich zum achten Geburtstag). Doch das Verhalten scheint seltsam unangemessen für ein Kind seines Alters, dessen Party reichlich unfeierlich (und ziemlich dramatisch) ins Wasser gefallen ist. Das weinende Fenster als Ausgangspunkt der Arbeit ist von Bedeutung, weil die Auflösung der architektonischen Grenzen als Übertragung der Gefühle des Mädchens - Wut. Trauer. Verlassenheit - auf die Struktur ihres Wohnhauses verstanden werden kann. Ans Haus gebunden durch das schlechte Wetter, fantasiert es das plötzliche Verschwinden

seiner Mauern. Während die Architektur in Hubbard / Birchlers Szenario ihm den Gefallen tut, entzieht sich das Wetter diesem Wunsch. Die aussichtslosen Versuche, einige der auf dem Tisch zurückgelassenen Gegenstände zu retten, vermitteln ein überaus tragisches und unbehagliches Gefühl von Sinnlosigkeit, eine Situation, die durch die endlose Wiederholung noch verschärft wird. *Detached Building* wurde zwar etwas später als *Eight* konzipiert, entstand aber parallel dazu. Es vermittelt einen subtileren Austausch zwischen dem architektonisch und existentiell Unheimlichen, ein Effekt, der noch verstärkt wird durch die kinematografische Illusion des «Durchbrechens» eines gebauten Raums. Wir gleiten in einer langsamen Kamerafahrt durch eine leere amerikanische Werkstatt, in der es Gitarren und ein Schlagzeug gibt, hinaus in einen Hinterhof. Dort schwenkt die Kamera in einem Halbkreis zu einer unauffällig gekleideten jungen Frau, die gelangweilt Steine auf ein Gebäude ausserhalb des Bildes wirft. Auf demselben Weg fährt die Kamera zurück in die Werkstatt, wo ein junger Mann vor seinen Freunden, die hier herumhängen, Bassgitarre spielt. Zwei weitere Kamerabewegungen zeigen, dass die Frau verschwunden ist, so dass die Handlung abgeschlossen scheint. Doch da wird der Blick noch einmal unterbrochen durch die Wand des Gebäudes, und der Kreislauf beginnt von neuem.

Während des gesamten Films dient die Wand, die Innen und Aussen trennt, als eine Art Angelpunkt für Ton und Handlung, fast so, als sei sie der Auslöser für die verschiedenen Ereignisse. Erst als diese Schwelle überschritten wird, erkennen wir die Steine werfende junge Frau, sehen und hören wir das Spiel der Bass-Gitarre, bemerken wir das Verschwinden der Frau und kehren schliesslich zurück in das leere Gebäude. Die Wand (die sich mit der perspektivischen Ebene deckt), funktioniert so wie die architektonischen Strukturen in *Stripping* (1998), während sie zugleich auch die Rolle des Ortes übernimmt, an der die Geschichte ihren Anfang und ihr Ende findet. Die Ähnlichkeit mit Alfred Hitchcocks Einsatz von Blockaden in seinem Film *Cocktail für eine Leiche* von 1948, mit deren Hilfe er die zehn Minuten langen Filmsequenzen aneinander montierte, ist bereits beschrieben worden.² Hubbard / Birchler verwenden aber keine Rückenfiguren oder Schränke, sondern das Filmset selbst. Die Wand ermöglicht eine Art Demontage³ des Gebäudes, die auf einer weiteren Ebene, etwa in der Struktur der filmischen Erzählung

und deren Leseweise durch den Betrachter, eine Entsprechung findet. Um die Kino-Illusion müheloser Raum-Durchdringung zu erzeugen, muss die Gebäude-Struktur selbst apriori als gewissermassen «demontiert» verstanden werden, wobei eine Aussparung (wenn die Wand überhaupt eine ganze Wand ist) dafür sorgt, dass die Kamera auf ihrem Fahrgestell eine durchgängige Bewegung vollführen kann. Eine weitere Ebene der Demontage ist zwischen den weiblichen und männlichen Protagonisten des Films auszumachen. Die junge Frau befindet sich ausserhalb der Werkstatt, und nachdem die jungen Männer einmal zu sehen waren, hat es den Anschein, dass ihr die Teilhabe an deren Gesellschaft und Handlung verwehrt ist. Die Trennwand wird so zu einem Symbol für die alltäglichen, subtilen Trennungen zwischen den Geschlechtern und die sich daraus ergebenden Spannungen. Auch das nicht sichtbare Gebäude, das jedoch durch das Aufprallen der Steine, die die junge Frau wirft, gleichwohl eine Rolle spielt, ist ein «demontiertes Haus», eine Struktur, die der Kamera verborgen bleibt, durch die befreiende Tat der Frau jedoch einbezogen ist. Und schliesslich ist da noch das Gefühl der Demontage im Sinne der Isolation, weil die Kamera die «Handlung» in einer einzigen, mechanisch-kontinuierlichen Bewegung nachzeichnet und dadurch emotionale Distanz schafft.

Im Gegensatz zu den gelegentlichen Nahaufnahmen in *Eight*, die eine gewisse Intimität und Identifikation mit dem Mädchen hervorbringen, fixiert *Detached Building* die Perspektive aus einer gewissen Distanz, wodurch die Kluft zwischen den Geschlechtern noch intensiver aufscheint.

Single Wide (2003) verbindet die lineare Kamerabewegung von *Detached Building*, welche die kinematografische Anlage des Werks räumlich definiert, mit den architektonischen und psychologischen Instabilitäten in *Eight*. Die Kamerafahrt «beginnt» hinter einer Wand und führt uns dann in einen Raum, in dem sich eine Frau mit einer grossen Tasche voller persönlicher Dinge durch ihre chaotische Umgebung einen Weg in die Küche bahnt. Der Grund für das Chaos wird ersichtlich: Ein Auto ist ins Haus gekracht. Die Kamera fährt durch das Badezimmer und zeigt die Frau, wie sie sich im Spiegel auf Wunden und Prellungen untersucht (die sie vermutlich bei dem Autounfall

davongetragen hat). Dann verlässt die Kamera das Haus und folgt der Frau zu einem Lieferwagen, in dem sie schliesslich allein in der Dunkelheit der Nacht sitzt. Die Kamera gleitet um das Auto herum, während die Frau im Auto sich und ihre Sachen in Ordnung zu bringen scheint, als ihr Mobiltelefon klingelt (sie ignoriert den Anruf). Nun kehrt die Kamera zum Haus zurück, wir hören, wie der Lieferwagen startet und losfährt. Der Blick fällt wieder ins Haus, wo jetzt von der Zerstörung nichts mehr zu sehen ist. Normale Geräusche - ein klingelndes Telefon, tropfendes Wasser und tickende Uhren - werden schliesslich überdeckt vom Motorengeräusch des zurückkehrenden Lieferwagens. Die Kamera wandert wieder nach draussen und zeigt die Frau im Auto, sie weint, die Kamera umkreist den Wagen, als sich ihre Aufregung steigert, bis sie schliesslich den Lieferwagen in das Haus lenkt. Ein Schwenk durch das Haus macht die Zerstörung sichtbar, die Kamera wendet sich wieder nach draussen, wo die Frau sich aus dem Wagen zu befreien sucht, und wieder zurück ins Haus, wo die Handlung von neuem beginnt.

In *Single Wide* (der Titel ist eine Anspielung auf den gezeigten Haus-Typ) ist die architektonische Struktur mehr als blosser Kulisse. Durch die Bewegung der Kamera in drei vollständigen Kreisen durch das Haus und seine Umgebung - sowie einer kleineren Schleife um den Lieferwagen - wird der Raum mit derselben Aufregtheit und emotionalen Spannung wie die der verzweifelten Frau aufgeladen. Wie auch in *Eight* erscheint die Raumerfahrung als Projektion der psychischen Qualen und Traumata der Protagonistin. Der permanente Wechsel zwischen Innen und Aussen sowie der veränderliche Zustand des Raums evozieren ein ähnliches Gefühl von Unentschiedenheit und Spannung, wie wir es der Frau zuschreiben. In diesem Zusammenhang spielt auch der Ton eine wichtige Rolle: In kritischen Augenblicken des visuellen Geschehens tauchen Geräusche auf oder werden verstärkt, wie um bestimmte Ereignisse anzukündigen oder eine erhöhte Spannung beim Betrachter zu provozieren. *Single Wide* treibt das Gefühl einer existenziellen Krise auf die Spitze, indem der Betrachter über die näheren Umstände der Frau im Unklaren gelassen wird. Die kreisförmig geschlossene Handlung trägt wesentlich dazu bei. So erfährt man nicht, ob ihre Verletzungen von ungesehener häuslicher Gewalt herrühren (was durch ihr extremes Verhalten im Lieferwagen nahe

liegt) oder daher, dass sie mit dem Auto ins Haus gekracht ist. Indem sie die Geschichte im Loop in sich zusammen stürzen lassen, verhindern Hubbard / Birchler jede einfache Klärung der Situation. Mit ihren geschickt eingesetzten Kamerafahrten enthüllen sie in allen ihren Videos nach und nach disfunktionale Szenen, und die architektonischen Eingriffe erinnern an grosse Kino-Momente wie Stanley Kubricks Steadicam-Einstellungen im Hotel bei *Shining* (1980), Jean-Luc Godards kalkulierte Schwenks in *Sympathy for the Devil* (1968), die klassische Eröffnungs-Szene in Orson Welles' *Im Zeichen des Bösen* (1958) und Aleksandr Sokurovs atemberaubende Fahrt durch die Eremitage für *Russian Ark* (2002), die aus einer einzigen Aufnahme besteht. In gewisser Weise entspricht dieser Effekt Theodor Adornos Beschreibung der schädlichen Wirkung des Bilderflusses im Film:

«Gleichgültig welche Schwierigkeiten eines psychologischen Schicksals der Film vorführt, dadurch dass er alle Vorgänge auf dem weissen Band am Zuschauer vorüberschleift, ist die Kraft der Gegensätze und die Möglichkeit von Freiheit in ihnen gebrochen und auf das abstrakte Zeitverhältnis des Früheren und Späteren nivelliert. Das Auge der Kamera, das den Konflikt vom Zuschauer gesehen aufs widerstandslose ablaufende Band projiziert hat, trägt damit zugleich Sorge, dass die Konflikte keine sind. Indem die Einzelbilder in der undurchbrochenen Folge der photographierten Bewegung von der Leinwand mitgezogen werden, sind sie vorweg schon blossе Objekte. Subsumiert, ohnmächtig laufen sie ab.»⁴

Dieser von Adorno beschriebenen passiven Rezeption des kinematografischen Geschehens widerstehen Hubbard / Birchler, indem sie im Zweifel lassen, was vor und nach der jeweiligen Handlungsschleife passiert. Die dargestellten Konflikte wiederholen sich endlos und bringen den Betrachter dazu, sich den Ausgang der Geschichte selbst auszumalen oder schliesslich zu akzeptieren, dass es keine Auflösung der Geschichte gibt. Teresa Hubbard und Alexander Birchler beschwören visuelle und narrative Techniken, die den Wunsch des Betrachters, in den Fluss der Geschichte einzutauchen, durchkreuzen. Die ausgeklügelte Film-Architektur verstärkt das allgemeine Gefühl der emotionalen Distanz, das ihre Mini-Dramen von Entfremdung und psychischer Frustration charakterisiert.

Hubbard / Birchler lenken in aller Ruhe unseren Blick in und um banale Alltagsräume und führen uns dabei still und leise an Orte, von denen wir schwören könnten, dass wir da schon einmal waren, ohne uns dessen jedoch wirklich sicher zu sein. Eine der typisch dichten Phrasen aus Joyces *Finnegan's Wake*, die ich an den Beginn dieses Aufsatzes gestellt habe (und die am «Ende» seines Buches steht), lautet «Bis tusendirsja». Vielleicht klingen darin die ringförmige Struktur des Romans und die «tausend Enden» an, denen er sich verdankt. Auch *Detached Building*, *Eight* und *Single Wide* legen tausend Enden nahe, oder jedenfalls eine unbegrenzte Zahl von Enden und Anfängen. Sie werfen den Zuschauer in verzerrte Räume und irritierende Alltagssituationen, die endlos zeitliche Spannung schaffen.

- 1 James Joyce. *Finnegan 's Wake* (1939). Übersetzt von Friedhelm Rathjen. Frankfurt a. M. 1989. S. 44 und S. 275.
- 2 Vgl. Das Potential des Ungewissen: Ein Dialog zwischen Teresa Hubbard / Alexander Birchler und Martin Hentschel. in: Ausst. Kat., Teresa Hubbard / Alexander Birchler: Wild Walls. Krefeld. Amsterdam. St. Gallen und Kiel. Bielefeld 2001. S.74-86.
- 3 (Anm. der Übers.) In vorliegendem Abschnitt werden die Begriffe «detachment» und «detached». die D. Molon in der englischen Originalversion mit Bezug auf die Videoarbeit *Detached Building* einführt. mit «Demontage» bzw. «demontiert» übersetzt. (Der Begriff «detached» kann einerseits «alleinstehend» / «losgelöst» / «abtrennbar» meinen. ist aber andererseits auch als emotional «distanziert» / «kühl» lesbar.)
- 4 Theodor W. Adorno. Das Schema der Massenkultur (1942). in: Gesammelte Schriften.

Bd. 3. Frankfurt a.M. 1981. S . 310.