

Wände der Zeit

«Nur malen, was man sieht. Also malt «Ihr» nicht, was «ich» nicht sehe.»

Charles Baudelaire

«Photographie. Wird die Malerei verdrängen.»

Gustave Flaubert

«Die Fotografie lenkt unseren Glauben auf einen einzigen und wie «gezielten» Anblick und «verausgabt» ihn im gleichen Augenblick.»

Christian Metz

Beide Bücher sind eigentlich keine. Beide Bücher wurden erst nach der Lebenszeit ihrer Autoren veröffentlicht. Baudelaires grossartiges Zitatenswerk über Belgien, die Moderne und über den erloschenen Blick - das Auge eines Belgiers gleiche dem eines frittierten Fisches, notierte er -; und Flauberts unvollständiger und rätselhafter Roman «Bouvard und Pécuchet» dessen zweiter Teil «Copie» heissen sollte und von dem einzig das wunderbare «Wörterbuch der Gemeinplätze» seine Öffentlichkeit fand.

Baudelaires Fragment «Entblösstes Belgien» und Flauberts Roman «Bouvard und Pécuchet» denken den Geist der Zukunft als die lächerliche, bourgeoise Dummheit, Vergangenes immer neu zum Genügen des Fortschritts erfinden zu wollen. Beide Schriften sind mit der Kopie befasst als einem Verfahren, das den Stempel der Gegenwart trägt. Baudelaire schnitt aus belgischen Zeitungen die Stereotypen zur Kunst aus, Flaubert notierte die Gemeinplätze, um «zu demonstrieren, dass die Mehrheiten immer recht und die Minderheiten immer unrecht haben».

Teresa Hubbard und Alexander Birchler führen ihre photographischen Arbeiten, Bauten und Inszenierungen mit einer literarischen Einfühlsamkeit aus, die den Beginn einer Würdigung ihres noch jungen Werks in Verbindung mit zwei grossen Namen der europäischen Moderne begründet erscheinen lässt. Bücher nehmen in ihrem Werk eine Bedeutung ein, die vielleicht am ehesten mit der Erwartung zu beschreiben wäre, die wir hin und wieder beim Umblättern der Seiten guter Bücher hegen. Die Photographien von Hubbard und Birchler sind durchweg mit dem Gedanken literarischen Aufbaus und photographischer Dekonstruktion verflochten. Und fassen wir den Begriff hier unmissverständlich nicht als Zerstörung, sondern als eine analytische Betrachtung über das Denken des Ereignisses, des Falls und über den Aufbau des Verfalls. Von *Noah's Ark* (1992) über *Falling Asleep ... Waking Up ...* (1994) zu *Falling Down* (1996), *Holes* (1997) und *Stripping* (1998) verfolgen Hubbard und Birchler die Augenblicke verräumlichter Zeit und die Prinzipien ihrer erzählerischen Übersetzung. Nicht nur weil sie für ihre Arbeiten Räume entwerfen, die Zeit in Wände zwängen, sind sie Architekten, auch in ihrem entschlossenen Verlangen, in den photographischen Serien die Konstruktionen selbst ihrer Räume, ihrer

Refugien, als Fugen der Zeit offenzulegen, zeigen sie sich als wahre «bricoleurs». Im Zuge seines «Musée imaginaire» bemerkte André Malraux einmal, dass die Reproduktion des Kunstwerks für den Beschauer zwangsläufig auch eine Intellektualisierung der Betrachtung mit sich brächte. Die Photographie, abgetan als mechanistisches Handwerk, hat in ihrem Vermögen, Zeit im Bild abzuwickeln, den Betrachter zwischen die Zeiten geschickt, jener der photographischen Exposition selbst und der verfallenen, durch das Bild ruinierten Zeit des Vorbildes. Ungehalten, zu welcher Zeit der Blick nun eine Zugehörigkeit zu suchen hätte, fällt er auf sich selbst zurück.

In der Serie *Stripping* (1998) werden Räume geteilt und Blicke der jeweiligen Protagonistin einem entlegenen Aussen zugewandt. Ja, die Blicke in den Räumen von Hubbard und Birchler sind wahrhaftig zugewandt. Irgendwo muss ein Urteil gefällt worden sein, an irgendeinem Punkt, zu irgendeinem Augenblick, als die Idee des Raumes gefasst wurde, also als Materie und Geist sorgsam zueinander geführt wurden. Vielleicht war es ein Ton, eine musikalische Notation, die den Blick entstehen liess. Eine Frau schaut aus einem Zimmer heraus, der Raum ist in ein Innen und Aussen geteilt, wir sehen sie in ihrem grünen Kleid, den Blick gerichtet in der Erwartung, jemand möge ankommen oder sich entfernen – Baudelaire schreibt über die Sessel in belgischen Wohnungen, die auf einem Podest stehen, damit man ungesehen über den am Fenster angebrachten Spiegel in die Welt blicken kann. Ist diese Frau gerade eingetroffen und hat die Jacke soeben ausgezogen, oder hält sie die Jacke für das Verlassen des Hauses in der Hand bereit? Hat sie den Vorhang beiseite geschoben (wie unendlich lang ist dieser Arm, so lang, dass das Handeln schon ausser Reichweite scheint), im Sehnen auf ein Ereignis, das eintreffen möge? Gibt sie sich einem Blick preis, oder soll ihre Erwartung im Schein des Lichtes einer möglichen Begegnung zugetragen werden? Vielleicht ist es auch nur das Ritual eines Blicks, der diese Räume nie verlassen wird, das uns an Emma Bovarys unendliche Sehnsüchte oder an Edward Hoppers Interieurs der Einsamkeit erinnert. «Stripping» also - Was oder wer wird denn entkleidet, entblösst, demontiert, entfernt, und wer wird wessen beraubt? Entzogen ist den Frauen in dieser Serie die Intimität der Behausung, ganz als hätte Asmodeus diese Dächer abgedeckt oder Georges Perec in den Lebensraum hier seine «Gebrauchsanweisung» hineingelegt. Entblösst aber ist auch der im Titel der Arbeit nahegelegte Voyeurismus; dort, wo dem Blick nichts verborgen sein soll, das wir fetischisierend ersetzen könnten, wo uns Einblick gewährt wird in Räume, die ihr Aussen als eine Projektion bereits enthalten, wo die Fenster entweder unzugänglich sind, weil sie die Schwelle zwischen Innen- und Aussenraum perspektivieren und uns keinen Einblick bieten oder aber als Durchsicht ein verbrettertes Aussen zeigen - dort also hat sich die scheinbare Distanz des allmächtigen Erzählers, des luziferischen Auges, in eine Nähe des Betrachters verwandelt, innerhalb derer wir eine Erzählung ohne Ursprung und Ende aufzunehmen hätten. Wir fallen rein, und was uns hält ist die Spannung des Falls, die Peripetie, der zu jeder Zeit die Katastrophe folgen kann.

Wenn Hubbard und Birchler andere Räume bauen, stellen sie Handlungen in einer jeweiligen Ungewissheit nach. Diese Nachstellung aber hat wenig mit einem *«tableau vivant»* gemein. Bezeichnete man sie als Gemälde oder gar mit dem unglücklichen Terminus des photographischen Tableaus, so würde man sich in der Betrachtung dem Kern dieser Konstruktion versagen müssen: Die Übersetzung einer narrativen Zeit der Entwicklung jenseits des erzählerischen Sujets in die photographische Zeit des immerwährenden Endes. Auch das *«tableau vivant»*, das *«lebendige»* Bild, ist irreführend. Ein Bild wird nachgestellt, die Betrachter hätten es zu enträtseln, mit der Erscheinung jedoch, wie Goethe in den *«Wahlverwandschaften»* vermerkte, *«dass die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte»*. Diese Empfindung, die Angst vor einer Nähe, die man sich doch in der Repräsentation distanziert wünscht, begleitet jeden Blick auf die Photographie im Wissen um die in ihr gefallene Zeit. Sagen wir es noch einmal: die Photographie hat nichts mit Malerei, unsagbar viel aber mit Literatur und Musik gemein. Natürlich reflektieren Hubbard und Birchler Repräsentationen, nicht aber um der Vergegenwärtigung einer Abwesenheit willen, zumindest keiner Abwesenheit, der je eine Gegenwart beschieden gewesen wäre. sie fragen aber in ihren Serien nach der Logik der Repräsentation heute.

In *Falling Down* (1996) entgleiten Gegenstände ihrer Handhabung - sie fallen aus den Händen. Unklar ist, ob die Hände willentlich Schuhe, Buch, Geld, Tasse oder Perücke dem Fall preisgeben oder ob sie sie vor dem Fall bewahren und noch retten wollen. Die Gestik scheint beides zuzulassen, weder sehen wir einen ihnen nachfolgenden Blick, noch einen Boden, der den Fall beschliessen würde. Die Tiefe der Räume wird mittels Projektionen geschaffen, die Geschichte ist also schon im Bild. Der Fall selbst wirkt als ein retardierendes Moment im dramatischen Aufbau. In der Photographie, im Licht der Zeit, ist es gleichgültig, ob eine Perücke fällt oder ein Mensch, metonymisch gerät jeder Fall zu einer Frage der Existenz. Gespannt in dem Moment, in welchem wir als Kinder auf den Selbstauslöser drücken, um schnell ins Blickfeld der Kamera zu geraten und um in Erwartung des Kommenden unser Schicksal im Bild zu besiegeln, ist der Augenblick in Eintreffen und Abschied geteilt, im *«futurum exactum»* wird die Erinnerung vorweggenommen. In der Photographie wird die Katastrophe immer schon stattgefunden haben, und wir sind die Protagonisten ihrer Nacherzählung. Was in den geschaffenen Räumen hier fällt, fällt in die Idee des Raumes selbst - die Kaffeetasse in der Küche, das Buch in der Bibliothek -; derart arbeiten Hubbard und Birchler mit den Verzweigungen von Bezügen, ganz als bauten sie mit jedem Bild eine Welt auf, in welche wir hineinstürzen, gleichwohl unser Fall bereits in den Räumen enthalten ist, ja, die Räume ihre Konstruktion nur unserem Fall verdanken. Von einer Tautologie liesse sich schwerlich sprechen, aber im Prinzip der Verdopplung, vielleicht sogar der Kopie, ist unserem Blick bewusst von den Künstlern der transzendente Horizont verstellt worden.

In der Serie *Holes* (1997) werden Ausblicke aus den sonderbarsten Winkeln auf Körperhaltungen gewährt. Auch hier sehen wir keine Blicke, einzig die Gestik der erschauten Körperfragmente, insbesondere die Pose der Hände, lässt eine kontemplative oder wartende Haltung der wie heimlich photographierten Menschen vermuten. Diese «Löcher» duplizieren nicht nur das photographische Prinzip, aus etwas heraus in etwas hinein zu photographieren, sie enttäuschen auch das Verlangen, im Blick über etwas hinauszugelangen. Der Mensch hier ist Mittler auf dem skopischen Feld. Der aus dem Verborgenen eines Bücherregals geführte (oder sollte man sagen «erhaschte») Blick trifft auf ein weiteres Bücherregal, durch eine zerrissene Tapete oder Leinwand hindurch auf eine Leinwand etc. Das derart Erblickte ist geteilt. Nur zur Hälfte wird das «Guckloch» von einem Menschen erfüllt, die andere Hälfte wirft den Blick gleichsam auf seine Herkunft zurück - es wird zurückgeschaut. Auch in dieser Serie ist Hubbard und Birchler eine wunderbare Übersetzung gelungen, in einer geradezu chaotischen Fülle den Mangel zur Darstellung zu bringen. Und die Angst vor dem Mangel steht bekanntlich am Ursprung des kindlichen Bedürfnisses nach Ersatz. Das Subjekt, das den Phallus ersetzen möchte, «stellt seinen Blick auf etwas Benachbartes ein» (Christian Metz). Die Hände werden hier zum Fetisch, die photographische Perspektive selbst zu einer «mise en abîme» von psychischen Prozessen der Sublimierung, des Ortens und Supplementierens eines Verlustes.

Nicht der Verlust eines Ortes, sondern die inszenierte, photographische Markierung des Verlustes als den eines psychischen, nicht lokalisierbaren Ortes bewegen diese semantisch strengen Zyklen. So wird in den Arbeiten von Hubbard und Birchler nicht mit Illusionen gearbeitet, die sich einem möglichst perfekten Illusionismus verdanken würden, sondern mit Halluzinationen, die mit Verlust umgehen, als wäre er aufgehoben in einer in ihm vollendeten Gegenwart. Bei all ihrer Skepsis gegenüber diesem Medium naturalistischer Imitation hätten Flaubert und Baudelaire in Hubbard und Birchler den Geist finden können, der in unnachgiebig formaler Kohärenz den Gedanken der Repräsentation als den eines symbolischen Sprungbretts in die Gegenwart ... zum Teufel jagt - «Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!»

Hubertus von Amelunxen