

«Sie hätten in Ihrem Zimmer bleiben sollen!»¹

Geschichten und Architekturen im Werk von Teresa Hubbard und Alexander Birchler

Das Betrachten von Photographien und Architekturmodellen bereitet einen ganz spezifischen Genuss, der sich vom existentiellen Schauer des Barthe'schen «ça-a-été»² unterscheidet. Der Genuss hängt einerseits mit dem analogen Charakter der Photographie zusammen (im Gegensatz zu den digitalen Bildern des Fernsehers und des Computers), welcher laut dem französischen Theoretiker Jean-Marie Schaeffer darin besteht, dass die Wirklichkeit auf der Filmemulsion gewissermassen als Abdruck physisch erhalten bleibt.³ Es rührt andererseits von der Befriedigung eines spielerisch-mimetischen Trieb, über eine modellhaft repräsentierte, also gleichsam domestizierte Wirklichkeit verfügen zu können. Beide Phänomene, das Modell und die Photographie, sind einer Ökonomie visueller Reproduzierbarkeit unterworfen und respektieren die Autorität des Blicks. Dadurch, dass sie zeichenhaft Ausschnitte aus einem unkontrollierbaren Kontinuum repräsentieren – sei es das «Leben» der «Ablauf der Zeit» oder die «Natur» - hängen sie mit dem Funktionieren des Theaters zusammen. Im Zuschauerraum, gebeugt über eine Photographie oder ein Modell, bereitet es Genuss, die Mechanismen des Darstellens, den Akt des Nachahmens und den Aufbau von Perspektive, welcher einzelne Elemente aus diesem Kontinuum isoliert, fixiert und manipulierbar macht, zu betrachten.

Dem in den 50er Jahren und bis in die 80er Jahre dominierenden Naturalismus der modernistischen Kunst war dieser Genuss allerdings suspekt. Die Idee der Repräsentation, sei es in Form von Photographie, Schrift oder Erzählung, war einer Kunst, die hartnäckig nach ihrem «Wesen» suchte, die den Anspruch hatte, das zu sein, was sie schien, und die ihre Erfüllung in der Ausschöpfung ihrer Medien sah, ein Dorn im Auge. Die Freude an der Mimesis wurde als trivial empfunden, denn sie widersprach der Ideologie der Originalität und Einmaligkeit, auf die sich die modernistische Kunstauffassung stützte. Zunehmend problematisch wurde in diesem Zusammenhang der Ort des Betrachters. Seine Anwesenheit störte die Logik des «l'art pour l'art» ebenso wie die physische Präsenz des künstlerischen Autors die angestrebte Autonomie seines Werkes beeinträchtigte. Während die Unterschrift des Künstlers im Laufe der 50er Jahre von der Bildfläche verschwand, war dem Betrachter in den 60er Jahren ein besonderes Schicksal vorbehalten - er wurde «aktiviert». Anstelle der verbotenen «Theatralik» von Kunst setzte die Minimal Art das Mysterium der «Partizipation».

Teresa Hubbard und Alexander Birchler wissen, wie andere Künstler in den 90er Jahren, dieses Mysterium ihrerseits zu «aktivieren», indem sie die Frage nach dem Ort des Betrachters und den

Mechanismen der Repräsentation verknüpfen. Wie wenige Künstler ihrer Generation wissen sie ausserdem, das inzwischen für die Kunst wieder erschlossene erzählerische Potential der Photographie mit dem ambivalenten Reiz von Modellen zu verbinden. Nachdem sie 1993 durch Dioramen wie *On Loan From the Museum in Us* oder *Fox and Hare* Aufsehen erregt hatten, stellten sie mit *Shortcut* (1994) erstmals eine photographische Reproduktion des Modells eines Waldwegs aus. *Shortcut* stützt sich auf *Noah's Ark* (1992), einer Folge von drei schwarzweissen Photographien, welche die beiden Künstler beim mühseligen Herstellen eines Dioramas von *Noah's Ark* zeigen. In *Noah's Ark* treten sie auf in den weissen Kitteln der Operateure – also derjenigen, die eine Apparatur bedienen, ohne diese vollständig zu kontrollieren. Wie die Betrachter, so können auch die Künstler das *Original*, an dem sie arbeiten, nie gänzlich überblicken. Ob sie es selber *erfunden* haben, ob sie ein Vorbild nachahmen oder ein gegebenes Programm im Stundenlohn ausführen, ist nicht von Belang, ja, diese Frage kann gar nicht beantwortet werden. Die Künstler sitzen als Teil einer Ökonomie visueller Reproduzierbarkeit mit den Betrachtern im selben Boot.

Seither haben sich Hubbard und Birchler vornehmlich auf photographische Wiedergaben von Szenarien konzentriert, die sie im Atelier aufbauten, teilweise mit ihnen selber als Akteuren oder unter Mitwirkung von professionellen Schauspielern. Es gelang ihnen damit, die epische Breite der Dioramen dramatisch zu verdichten und anstelle der diffusen *«Aktivierung»* der Betrachter die Frage nach deren Positionierung zu formulieren. In Serien wie *Falling Down* (1996) und *Holes* (1997) haben sie diese Strategie weiterverfolgt. Vor den künstlich anmutenden Technicolor-Hintergründen haben sie eine Reihe von Zwischenfällen inszeniert, die an alte Filme zu erinnern scheinen, die man nie gesehen hat. Wie die Requisiten, welche die Protagonisten fallen lassen, so befinden sich auch die Betrachter in einem interpretatorischen Zustand des freien Falls. Aus allen Gegenständen sprechen angefangene Geschichten, deren Ende offen bleibt. Die Dinge, an denen die Betrachter *«Bedeutung»* festmachen möchten, gleiten ihnen ebenso unweigerlich aus den Händen wie den Akteuren ihre Tassen, Schuhe und Geldscheine. Die jüngste Serie grossformatiger Photographien trägt den Titel *Stripping*. Die einzelnen Aufnahmen innerhalb der lose zusammenhängenden Folge zeigen jeweils eine Protagonistin in einem architektonischen Ambiente. Der Titel ist, wie bei vielen ihrer Arbeiten, bewusst mehrdeutig. *«Stripping»* kann sich auf das Ausziehen von Kleidern ebenso beziehen wie auf das Ausräumen von Zimmern, das Abkratzen von Farbschichten, ja, im metaphorischen Sinn auf das Freilegen von Bedeutungsebenen. Im Gegensatz zu den Szenarien eines Jett Wall, auf dessen Arbeit die in Kanada ausgebildeten Künstler aufbauen, zeigen Hubbard und Birchlers Bilder keine spektakulären Höhepunkte einer Handlung, sondern vielmehr Momente der Ambivalenz und des Übergangs. Während Wall an tradierte Normen der Hochkunst referiert und von der verblüffenden Wirkung profitiert, die die Reaktivierung vergessener künstlerischer

Gattungen wie Genre, Historienmalerei und Landschaft produziert, referieren Hubbard und Birchler an alltägliche Erfahrungen und individuelle Erinnerungen, die sich ästhetischer Normierung entziehen. Während Walls Position als allwissender und alles sehender Autor hinter der Kamera, das heisst auch ausserhalb des Bilderrahmens, respektive vor der Bühne eindeutig fixiert ist, verhalten sich Hubbard und Birchler wie Operateure, die abwechselnd vor, hinter und auf der Bühne erscheinen, die gleichzeitig den Gesamteindruck überprüfen und bei Details der Kulissen Hand anlegen. Die Betrachter werden nicht, wie in den Montagen von Wall, vor vollendete Tatsachen gestellt, vom Effekt der Inszenierung überrascht und damit, in legitim minimalistischer Tradition, abermals aktiviert, sondern sie sind Zeugen der Konstruktion von Illusion. Sie sind nah am Geschehen dran, ohne je in der Situation von Voyeuren zu sein, denn die Anwesenheit der Operateure ist jederzeit spürbar. Als ob die Betrachter zu früh erschienen und mitten in die Probenarbeit geplatzt wären, bleibt unklar, ob die Posen in *Stripping* schon definitiv, die Bühnenbilder fertig und ob die Darstellerinnen alleine auf der Bühne sind oder sich auf andere Personen beziehen. Steigen sie gerade durch ein Fenster ins Haus oder stehlen sie sich weg? Lauschen sie ängstlich am Boden oder sind sie selber Eindringlinge? Treten sie zum ersten Mal in eine neue Wohnung oder kehren sie an den Ort ihrer Kindheit zurück? Sind sie bedroht oder drohen sie selber? Wie die Darsteller in Luigi Pirandellos Theaterstück *«Sechs Personen suchen einen Autor»* fungieren die Akteure, die Requisiten, die Hintergründe und die Titel als Elemente unzähliger möglicher Geschichten, deren Ausgang und Bedeutung weder durch die Autoren noch durch die Akteure oder die Betrachter fixiert werden kann.

In ihrer Bildlektüre gestützt werden die Betrachter bei *Stripping* durch die horizontal und vertikal verlaufenden schwarzen Streifen (englisch: *«strip»*), als welche die unscharfen, unbeleuchteten Vorderkanten der Kulissenarchitekturen ins Bild ragen. Die Architektur wird buchstäblich zum Rahmen. Mit diesem Streifen unterteilen Hubbard und Birchler die Bühnenarchitekturen in verschiedene Räume. Sie suggerieren damit mögliche zeitliche *«Entwicklungen»* - ähnlich den Balken in Comic Strips. Nicht zuletzt verweisen die Streifen auch auf die Fiktionalität der künstlich aufgebauten Kulissen im Sinne des Brechtschen epischen Theaters. Allerdings geht es den Künstlern weniger darum, in modernistischem Sinne die Zuschauer die Mechanismen der Illusion *«durchschauen»* zu lassen, sondern vielmehr darum, diese Mechanismen spielerisch und genüsslich zur Geltung zu bringen - ähnlich Alfred Hitchcock, der in seinem Film *«Rope»* (deutsch: *«Cocktail für eine Leiche»*) (1948) die Kamera periodisch auf dunkle Flächen richtete, um die Schnitte - für die Filmzuschauer deutlich sichtbar - zu *«verbergen»*.

Mit ihren Photoserien rückt die Architektur wieder ins Zentrum des Interesses von Hubbard und Birchler. Die meist anonyme Autorschaft von Architektur, die ständig sich ändernden Funktionen, die Exponiertheit gegenüber klimatischen, historischen und ökonomischen Veränderungen sowie die Tatsache, dass der langwierige Prozess des Aufbaus von diversen Operateuren durchgeführt, überwacht und betrachtet werden kann, macht sie zu einem sensiblen Indikator von Geschichte und zu einem höchst komplexen Gegenstand für die bildende Kunst in den 90er Jahren. Auf dem Feld der modernistischen Kunst – daran sei erinnert - hatte die Architektur, abgesehen von Environments und Happenings, bis in die frühen 60er Jahre nichts zu suchen. Ihre Künstlichkeit vertrug sich nicht mit dem Naturalismus der modernistischen Kunst. Lediglich als Schauplatz synästhetischer Utopien durfte sie fungieren. Seither, und besonders in der jüngeren Vergangenheit, taucht sie mit der Vehemenz des lange Verdrängten wieder auf. Fast unmerklich ist sie erschienen und bildet, wenn man will, längst den Horizont einer veränderten künstlerischen Praxis. Wie ein Bühnenbild steht sie im Hintergrund und bedingt doch unmerklich die Handlungen, die in ihr ablaufen. Auf ihren Wänden lagern sich die Spuren der Benutzer ab - ganz wie auf der Filmemulsion die Abdrücke von Wirklichkeit. Für *Small Town* (1990), einer ihrer ersten gemeinsamen Arbeiten, hatten Hubbard und Birchler in einer kanadischen Kleinstadt eine Reihe gebrauchter Türen in einem leerstehenden Gebäude so installiert, dass, sozusagen als Hommage an Gordon Matta-Clarks *Open House* ein Labyrinth von Räumen entstand. Bei *Contestants in a Birdhouse Competition* (1991/96) gingen die Künstler von einer Photographie aus den 20er Jahren aus, welche eine Gruppe von Kindern mit selbstgebastelten Vogelhäuschen zeigt. Sie bauten die Häuschen später selber nach und posierten als Teilnehmer des Wettbewerbs. Sie gaben sich als Künstler dem mimetisch-kindlichen Genuss des Nachbauens hin und dekonstruierten damit zugleich den traditionellen Anspruch des Künstlers als jemand, der fortwährend erfindet, respektive der über der Geschichte steht. Und auch *Noah's Ark* zeigt beim genauen Hinsehen gar kein eigentliches Schiff, sondern vielmehr ein riesiges Haus, das bereit ist, eine Reise anzutreten.

Mit der Photographie haben Hubbard und Birchler ein Medium gefunden, das ihrem Thema optimal entspricht. Der langwierige Prozess des Aufbaus im Atelier wird durch die schnelle mechanische Reproduzierbarkeit der Photographie aufgehoben. Die Reduktion des erzählerischen Ablaufs auf einzelne Bilder wird durch die Offenheit der Bedeutungszusammenhänge ausbalanciert. Und der skulpturalen Schwere der Dioramen wird das Provisorische des Modells entgegengesetzt. Die Türen stehen weit offen .

Philip Ursprung

1 Franz Kafka, Der Prozess,
Frankfurt a. M: Fischer Taschenbuch
Verlag, 1980, S. 8.

2 Vgl. Roland Barthes, La chambre
claire. Notes sur la photographie,
Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard,
Seuil, 1980, S. 120.

—

3 Vgl. Jean-Marie Schaeffer,
L'image précaire. Du dispositif
photographique, Paris, Editions du
Seuil, 1987, S. 16- 20.