

Zugleich drinnen und draußen sein - Ein Gespräch mit Teresa Hubbard und Alexander Birchler, Juni 2005

Stephan Urbaschek, Direktor Sammlung Goetz, München

erstpubliziert in: ‚Imagination Becomes Reality‘ Kunstverlag Ingvild Goetz GmbH, München, 2005

Stephan Urbaschek: ***Ich hatte mir verschiedene Herangehensweisen für unsere Unterhaltung überlegt, aber ich tendiere jetzt dazu, auf eure Anfänge zurückzukommen. Teresa, du hast gesagt, du seist in einer Bildhauerklasse gewesen. Wie sieht dein künstlerischer Hintergrund aus, Alexander?***

Alexander Birchler: Tatsächlich war ich zunächst Kunsterzieher, oder, wie man in der Schweiz sagt, Zeichenlehrer, und habe erst danach begonnen, Kunst zu machen. Aber du solltest noch ein bisschen weiter zurückgehen, Teresa. Du bist ja nicht direkt von der Atelierkunst gekommen, sondern von der Literatur.

Teresa Hubbard: Das stimmt. Ich habe immer geschrieben, und als ich zu studieren begann, bin ich auf die Louisiana State University gegangen und habe mehrere Kurse bei dem Schriftsteller Andrei Codrescu belegt. Damals pflegte ich neben meinen Kurzgeschichten kleine Zeichnungen anzufertigen, und Andrei schlug mir vor, auch einige Seminare in Kunstgeschichte zu belegen und Atelierklassen zu besuchen. Ich hatte das Glück, Lehrer und Künstler kennenzulernen, die für meinen Hintergrund sehr offen waren. Später, als ich in das MFA-Skulpturenprogramm in Yale aufgenommen wurde, hatte ich noch gar keine Skulpturen im herkömmlichen Sinne geschaffen. Ich arbeitete mit Wasser, Worten und Erzählungen. Das war die Art von Arbeit, die ich später machte, als ich Alexander im Banff Centre for the Arts in Kanada kennen lernte.

Das war 1989?

T.H.: Ja.

Und dann?

T. H.: Und dann? [lacht] Nun, es gab eine heftige Mischung aus kritischer Wertschätzung für Alexanders Werke und physischer Anziehung. Sein Ansatz und Hintergrund unterschieden sich sehr stark von meinen.

A.B.: Bei dir ging es vielmehr um das Warum und mein Hintergrund war vielmehr das Wie.

T.H.: Ja.

A. B.: Meine Ausbildung während all der Jahre war akademisch, eine strenge, aber klassische akademische Ausbildung. Da ich zunächst Kunsterziehung an einer Kunstgewerbeschule in der Schweiz studiert hatte, beruhte meine Erfahrung wesentlich stärker auf dem Kunsthandwerk, dem Wie, aber nie wirklich auf dem Warum. Das merkte ich allerdings erst deutlich, nachdem ich die Schule verlassen hatte und selbstständig arbeitete und mit einem Atelier- und Aufenthaltsstipendium der Christoph Merian Stiftung nach Montreal kam. Der Aufenthalt dort war sehr

wichtig für mich, da ich zum ersten Mal nach meinem Studium in der Schweiz die ganze Zeit für mich im Atelier arbeitete. Dennoch habe ich auch damals einfach nur bestimmte Dinge getan. Das war nicht wie die Ausbildung, die du hattest, Teresa. Das war der Moment, in dem wir uns getroffen haben. Ich war verblüfft über deinen Mangel an Wie.

T. H.: [lacht]

A.B.: Die Art, wie du anderer Kunst herangingst, unterschied sich völlig davon, wie ich darüber dachte. Das ist es, was wir aneinander mochten. Es gab diesen unterschiedlichen Ansatz.

Abgesehen von eurer persönlichen Anziehung, wie lange hat es gedauert, bis ihr realisiert habt, dass ihr bei einem Projekt zusammenarbeiten könntet?

T.H.: Zu Beginn des Aufenthaltes haben Alexander und ich unabhängig voneinander gearbeitet, aber wir haben Ähnlichkeiten und Verbindungen zwischen unseren Werken gesehen, so dass wir unter dem Titel *Liquid and Solid* eine Doppelausstellung mit unseren individuellen Werken organisierten.

A. B.: Das war gewissermaßen unser erster Versuch einer Art Zusammenarbeit. Damals baute Teresa durchsichtige Behälter aus Glas und Stahl, gefüllt mit Wasser, welches sie an verschiedenen Ort gesammelt hatte, zum Beispiel aus einer Badewanne, aus einer Kläranlage oder aus einem Schweine-trog. Durch ihre Texte und indem sie mit verschiedenen Formen der ‚museologischen‘ Präsentation spielte, verlieh sie diesen Objekten eine Aura und eine Geschichte. Damals sammelte ich gefundene Objekte und fertigte sehr genaue Repliken von jedem, so ähnlich wie ein Konservator in einem naturhistorischen Museum. Mit diesen Objekten stellte ich verschiedene Tableau-Environments zusammen, die gespiegelt, also verdoppelt wurden. Genau zu diesem Zeitpunkt haben wir uns kennen gelernt. Da wir so verschiedene Hintergründe hatten und mit Skulpturen arbeiteten, waren wir beide sehr am Bauen als Methode des Geschichtenerzählens und dem Ort der Skulptur als Requisite interessiert.

T. H.: [lacht] Tatsächlich waren die Gründe für unsere Zusammenarbeit zunächst praktischer Natur. In Banff gab es nur eine begrenzte Anzahl von Projektstipendien, um die man sich bewerben konnte. Wir benötigten diese finanzielle Unterstützung wirklich und dachten, dass es interessanter, produktiver für uns sei, statt gegeneinander um dieses Stipendium zu konkurrieren, gemeinsam an etwas zu arbeiten und uns als Team zu bewerben. Der erste Schritt beruhte also auf wirtschaftlichen Überlegungen. [lacht] Zum Glück bekamen wir das Stipendium!

A. B.: Wir hatten keine geplante oder langfristige ‚Strategie‘ hinsichtlich unserer Kooperation. Werke zu schaffen war ein Prozess, sich kennen zu lernen, unsere Beziehung zueinander durchzuarbeiten, unsere Stärken, Schwächen, Interessen herauszufinden. Und das seit mittlerweile 15 Jahren.

T. H.: Dieses erste gemeinsame Werk mit dem Titel *Small Town*, an dem wir in Banff gearbeitet haben, ist im Katalog *Slow Place* unserer Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Basel von 1997 dokumentiert.¹

A. B.: In unseren ganz frühen Werken haben wir verschiedene ‚Museen gebaut‘ und die Architektur und die museologische Art der Sprache benutzt - nicht die eines Kunstmuseums, sondern die eines Naturkundemuseums. Wir haben die Museologie als eine Form fiktiver Erzählung benutzt. *Small Town* wurde in einem verlassenen Gebäude im Zentrum von Banff installiert und als ‚Türenmuseum‘ präsentiert. Wir errichteten im Inneren des Gebäudes eine Art Labyrinth mit Durchgängen, Räumen und Tunneln. Sämtliche Verbindungsräume besaßen Türen, die wir in dieser Gemeinde gesammelt hatten. Neben jeder Tür befand sich eine Fotografie, die dieselbe Tür scheinbar in einer narrativen Situation zeigte, und zu jedem Bild gab es einen kleinen Text. Das Environment war eine Mischung zwischen Dokumentation und Fiktion. Man konnte es nicht genau sagen.

T. H.: Ich glaube, es...

A.B.: ... blieb auch doppeldeutig.

T. H.: Ja. In *Small Town* und in anderen Werken, die wir in dieser frühen Phase machten, haben wir außerdem uns selbst ‚gespielt‘, in dem wir physisch im Werk auftraten, als Museumswärter.

Der performative Akt war etwas, das ihr ebenfalls mochtet?

A. B.: Ich glaube, für uns ging es vor allem darum, uns kennen zu lernen. Es hatte alles mit einem Rollenspiel zu tun. In sämtlichen frühen Werken haben wir uns gegenseitig als Modelle benutzt, uns positioniert und Regieanweisungen gegeben. Dieser Prozess und der Prozess des Rollenwechsels half uns wirklich dabei, die verschiedenen Aspekte des Filmemachens kennen zu lernen; die Aufgaben des Regisseurs, des Modells, des Fotografen, der Beleuchtung und die Zimmermannsarbeiten. Wir haben fast zehn Jahre lang auf diese Weise miteinander gearbeitet, bevor wir andere Menschen in die Produktion einbezogen haben. All die Jahre dieses ‚learning by doing‘ haben uns sehr geholfen, Selbstvertrauen zu gewinnen, um mit anderen Menschen zusammenzuarbeiten, insbesondere mit Schauspielern.

Wart ihr auch von diesen Dioramen, wie sie in einem Naturkundemuseum vorkommen, fasziniert?

T. H.: Total - bei den frühen Installationswerken ging es unmittelbar um die Geschichte des Dioramas. Im Rückblick auf das, was wir in Werken wie *The Fox and the Hare*, *On Loan from the Museum in Us* und *The First and the Last* taten, ist sehr klar, dass wir uns durch die Geschichte der Illusion in ihrem Verhältnis zum Fotoapparat hindurchgearbeitet haben.

A. B.: Wir haben unsere Diorama-Installationswerke dokumentiert und fotografiert, als wir begannen zu sehen, dass mit den Fotografien etwas sehr Hübsches und zugleich Beunruhigendes geschah, wenn man einen bereits eingefrorenen Moment fotografierte. Die Verwendung einer Kamera eröffnete uns wirklich ein Reich mit Möglichkeiten hinsichtlich dessen, was man sowohl mit konzeptioneller als auch mit räumlicher und physischer Tiefe erreichen konnte bezüglich des Spiels mit den

Schichten des Hinter-, Mittel- und Vordergrundes. Die Kamera vermittelte uns ein echtes Gefühl für diese Schichten als einem skulpturalen Raum, mit dem man innerhalb des fotografischen Bildes arbeiten konnte.

Und das ist etwas - ich mache jetzt einen Sprung -, das ihr auch beim Bauen aufgegriffen habt, diesen skulpturalen Aspekt?

T. H.: Ja, bei fotografischen Werken wie *Noah's Ark*, *Falling Down* und *Stripping* war es für uns sehr wichtig, zu realisieren, dass sich diese drei räumlichen Schichten als Potenzial für einen narrativen Raum benutzen ließen.

Hatte es, als ihr diese Museumswerke gemacht habt, auch etwas damit zu tun, dass ihr junge Künstler ward, die versuchten, ihren Platz im Museum und in der Kunstwelt zu finden?

A.B.: Nein, es war eher umgekehrt. Natürlich hatten wir einige Ideen, wie unsere Werke in der Kunstwelt funktionieren sollten. Doch damals lebten und arbeiteten wir fast ausschließlich an der Peripherie des Kunstbetriebs statt in den urbanen Zentren.

T. H.: Diese frühen Werke waren nicht nur eine Möglichkeit, sich besser kennen zu lernen, sondern - wir sind so häufig umgezogen - sie waren auch ein wesentlicher Prozess, um den Ort kennen zu lernen. Ein weiterer wichtiger Aspekt war für uns, dass zu den Besuchern, die sich für unsere Werke interessierten, auch ganz alltägliche Leute zählten, nicht einfach nur ein spezialisiertes Kunstpublikum. Es hat etwas mit meinem sozialen und persönlichen Hintergrund zu tun, aber Zugänglichkeit ist etwas, das ich schätze. Mir ist nach wie vor wichtig, dass unser Werk zugänglich ist; dass ein Betrachter, der nicht zwangsläufig ein Spezialist und mit der zeitgenössischen Kunst eingehend vertraut ist, von der Erfahrung, unser Werk zu sehen, berührt oder ‚angestachelt‘ werden kann.

A.B.: Ja. Wir haben damals sehr viel über Zugänglichkeit nachgedacht. Ich glaube, ursprünglich war das der Grund, warum wir Lust hatten, uns viele unterschiedliche Arten von Museen anzusehen, Naturkundemuseen oder Wissenschaftsmuseen, weil sie offenkundig ein anderes Publikum besaßen als Kunstmuseen.

Die Leute fürchten sich weniger davor, in ein Naturkundemuseum zu gehen als in ein Kunstmuseum. Vielleicht war es unbewusst, aber für mich klingt es so, als hätte das Konzept ‚Museum‘ bei euch irgendwo im Hinterkopf gesteckt.

T. H.: Ja, das stimmt vermutlich. Im Rückblick glaube ich, dass wir versucht haben, die vertrauten, gewissermaßen narrativen Strukturen eines Naturkundemuseums zu benutzen, um die Leute dazu zu verleiten, durch die Eingangstür zu gehen, und gleichzeitig der Kunst durch die Hintertür Einlass gewährt zu haben.

A. B.: Genau so war es! Dieser Ansatz ist auch weiterhin Teil unserer Arbeit. Mit den fotografischen und filmischen Werken bieten wir eine überaus einladende, visuell

üppige Atmosphäre. Durch die ‚Hintertür‘ lassen wir, zeitlich und räumlich getrennt, Narratives hinein, das sich nicht einfach so ‚erschließt‘. An dieser Stelle nimmt der Betrachter selbst aktiv als Autor teil.

Ihr habt mir einmal erzählt, ihr würdet versuchen, Werke zu schaffen, die die Leute berühren. Das sei wichtig für euch, unabhängig vom Gegenstand. Ist das etwas, das ihr mit euren Werken zu erreichen versucht?

T. H.: Ja. Es geht darum, das beste Medium als Träger einer Idee und als Träger der Emotion dieser Idee zu finden. In unserem Werk wird diese ‚Emotion‘ in einem narrativen Sinn oft in der Sprache der Kamera gefunden und aufgebaut, indem wir ihr Potenzial als Stimme nutzen: eine Stimme mit einem fehlerhaften Standpunkt.

A. B.: Die Fotoarbeit *Stripping* war hinsichtlich dieser Entwicklung eines unserer wichtigsten Werke. Wir lebten damals in Berlin. Auf der Grundlage dessen, was wir um uns herum wahrnahmen, stellten wir eine Kamera auf und errichteten im Atelier Wohnungsfragmente als freistehende Sets. Die Kamera-perspektive eignete sich unter anderem dafür, auf eine falsche Art von Kontinuität hinzuweisen, zugleich draußen und drinnen zu sein.

Wie in Eight, 2001 (Abb. S. 13)?

T. H.: Ja, so ähnlich! *Stripping* veranlasste uns später zu vielen anderen Werken: *Gregor's Room*, *Eight*, *Detached Building* und *Single Wide*, 2002 (Abb. S. 100). In *Stripping* konzentrierten sich alle unsere Bemühungen um diesen Ort, auf die Schwelle dieser Räume, und mit dieser ‚Schwellen‘-Beziehung meine ich natürlich auch eine Reflexion des Innenlebens des Charakters, der im Bild erscheint. Die Schwelle zwischen dem Drinnen und dem Draußen erscheint als schwarzer Streifen in der Mitte des Bildes. Es ist so, als würde man einen bereits präparierten Moment fotografieren und ihn dann verdoppeln. Die Folge ist, dass das Bild zwischen zwei Frames festzustecken scheint. Als wir unseren Film zum Entwickeln ins Labor brachten, wussten die Techniker überhaupt nicht, wo das Bild begann und wo es aufhörte, so dass sie unsere Aufnahmen unabsichtlich entzwei geschnitten hatten. Es bedurfte einiger Erklärungen, aber zum Schluss haben wir es hinbekommen.

Und dann habt ihr diese Ideen in eurem Video Gregor's Room II aufgegriffen?

A.B.; Nun, ja. Uns ging es sehr stark darum, die Schwelle als einen physischen Ort und einen Ort eines psychologischen Bruchs zu betrachten: rückwärts und vorwärts, rauf und runter. Es folgt der Idee eines Filmstreifens, eines Moments des Steckenbleibens: Der Filmapparat bleibt auf mechanische Weise stecken, so wie die Figuren in physischer und emotionaler Hinsicht stecken bleiben. Bei *Gregor's Room II* sah und dachte ich mir diesen Raum als eine ideale Art von Kamera. Ich habe gehört, Vladimir Nabokov habe, als er Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* im Seminar besprach, seine Studenten aufgefordert, auf der Grundlage von Kafkas Beschreibung den Grundriss des Zimmers zu zeichnen, in dem die Figur Gregor Samsa lebt. Ich weiß nicht, ob diese Geschichte wahr ist, doch mit Sicherheit sagt sie etwas über die Genauigkeit aus, mit der das Zimmer beschrieben wird. Wir waren also aufgrund der Lektüre der *Verwandlung* der Lage, das Zimmer zu bauen. Wir

errichteten es mit mobilen, ‚wilden Wänden‘ mitten in unserem Atelier in Berlin. Wir waren wirklich fasziniert von diesem Raum.

T. H.: Bei allen drei Teilen des Projekts *Gregor's Room* haben wir den Raum als eine Welt für sich, als instabiles Interieur, als eine Art Ort, der einer ständigen Verwandlung unterworfen ist, gesehen. In jedem Teil des Werkes vollzieht sich mit dem Zimmer eine Transformation, indem es geleert, entkleidet und renoviert wird.

A. B.: Das Video *Gregor's Room II* war ein wichtiger Übergang zu der aktuellen Gruppe von Videoarbeiten, obwohl wir davor immer mit Video als einem Werkzeug gearbeitet hatten in einem sehr nützlichen Prozess für andere Werke. Wie dem auch sei, nachdem wir das Set von *Gregor's Room* gebaut hatten, stand es dort wie eine riesige Box mitten in unserem Atelier. Wenn uns Freunde besuchten, luden wir sie ein, die Nacht im Inneren des Sets zu verbringen. Anfangs wussten wir nicht recht, was wir damit anfangen sollten, aber wir mussten es bauen und eine Weile damit leben. Wir installierten Kameras innerhalb und außerhalb des Raums, schoben die ‚wilden Wände‘ vor und zurück, veränderten die Beleuchtung und ‚betrachteten‘ das Innere aus verschiedenen Perspektiven. Wir brachten das Zimmer sogar an einen anderen Standort, wo wir den Raum von oben ‚betrachten‘ konnten. All dies führte schließlich zu den Fotografien *Gregor's Room I* und *Gregor's Room III*. Eines Tages setzte ich mich einfach auf mein Rad und fuhr in regelmäßigen Kreisen außen um das Set herum und betrachtete dabei den Raum. Aufgrund der offenen Türen und des offenen Fensters des Zimmers fühlte ich mich beim Vorbeifahren an diesen Öffnungen an den Verschlussmechanismus einer Kamera erinnert. So montierten wir schließlich eine Kamera auf das Fahrrad. Da begriffen wir, dass wir damit eindeutig als einem sich kontinuierlich bewegenden Bild würden arbeiten müssen ...

T. H.: Der Prozess ist alles für uns. Dadurch kommen wir auf Ideen und finden heraus, was der beste Träger für eine Idee, eine Emotion ist.

Ich würde euch gerne zum Ausstellungskontext mit dem Titel Imagination Becomes Reality befragen. Er betrachtet oder untersucht die malerischen Aspekte in der heutigen Kunstproduktion aller Medien. Nachdem, was ihr mir jetzt erzählt habt, klingt es so, als würde es keine allzu große Rolle spielen, welches Medium ihr benutzt. Es geht um eure Ideen und Gedanken und um das Narrative, das ihr vermitteln wollt. In eurem Katalog House with Pool zeigt ihr auch die kleinen Storyboards.²

T. H.: Ja, wir malen und zeichnen beide, und bei unseren Videoarbeiten gibt es eine Menge prozessorientierte Arbeit, darunter das Bauen von Modellen und die Herstellung von Skizzen, Zeichnungen, Gemälden. Wir haben diese Kunstwerke manchmal ausgestellt, beispielsweise die Aquarell-Storyboards von *Eight* und das Trailer-Modell von *Single Wide*, das vor kurzem zusammen mit der Videoarbeit im Whitney Museum of American Art gezeigt wurde. In dem Buch *House with Pool* wollten wir wirklich einige dieser Punkte einbeziehen, ebenso wie Seiten aus unseren Skizzenbüchern, um diesen Prozess zu öffnen, um unsere auf dem Weg dahin getroffenen Entscheidungen zu zeigen, einschließlich der Frage, wie die Dinge zusammenzugehen beginnen oder auch nicht.

A. B.: Ich denke über deine Frage und die Malerei mehr im Hinblick darauf nach, wie wir Licht benutzen. Wir sind uns der Tatsache, dass wir Licht als Medium benutzen, sehr bewusst. Wir sind sehr spezifisch, bis hin zu einer gewissen Besessenheit, wenn es darum geht, wie ein Raum, eine Person oder ein Set beleuchtet, was in der Einstellung zu sehen sein soll, was nicht, und wo wir mit dem Licht beginnen und welche Farbe wir benutzen sollen. Der Prozess des Zeichnens, Bauens und Malens ist ganz ähnlich, wie wenn ich mit meinem Fahrrad immer wieder um das Set von *Gregor's Room* herumfahre. Es ist ein Prozess des Denkens und Schauens.

T. H.: Ja, es war dasselbe, als wir an *House with Pool*, 2004 (Abb. S. 101) arbeiteten. Als wir das Haus zum ersten Mal sahen, war es leer und schon eine Weile unbewohnt gewesen. Obwohl wir nicht wussten, was wir dort tun wollten, spürten wir beide sofort, dass es ‚perfekt‘ war.

A.B.: Wir wussten, dass das Haus ziemlich bald abgerissen werden würde, und so wurde es ein Atelier für uns. Wir verbrachten jeden Tag dort. Es fühlte sich einfach ‚richtig‘ an, und wir begriffen, dass es da eine Art Potenzial gab, das sich innerhalb und außerhalb dieses Hauses verwirklichen ließe. Wir benötigten einige Zeit, um herauszufinden, was wir tun sollten. Da wir Zeit in diesem Haus zubrachten, gab es viele kleine Dinge, die uns dazu veranlassten, das zu tun, was wir taten. Es war Sommer, als wir Zeichnungen machten, fotografierten, auf die Klänge im Haus und außerhalb des Hauses achteten, herumliefen und im Pool schwammen. Und das, was dort auf dem Rasen des Vorgartens passierte, die merkwürdigen, im Schacht der Klimaanlage verborgenen und rumorenden Geräusche, die wir hörten, und was uns während dieser drei Monate in dem Haus widerfuhr, all das führte zu den Erzählungen und parallelen Storylines, die wir entwickelt haben.

T. H.: Das ist fast prototypisch für unseren Werkprozess, für die Art, wie er funktioniert und wie die disparaten Dinge zusammenkommen.

Das Warum und das Wie?

T. H.: Ja.

Übersetzung: Nikolaus G. Schneider

¹ *Slow Place*, Teresa Hubbard und Alexander Birchler, Austst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1997.

² *House with Pool*, Teresa Hubbard, Alexander Birchler, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel und Museum für Gegenwartskunst, Basel, Kerber Verlag, Bielefeld 2004.