

Schwebende Bilder — rätselhafte Narrationen
Zu den aktuellen Videoarbeiten von Hubbard/Birchler

KONRAD BITTERLI

Kurator, Kunstmuseum St. Gallen

In einem endlos erscheinenden Bildersog durchmisst die Kamera einen spärlich beleuchteten Well-blechschuppen und registriert alle Gegenstände, die sich da angesammelt haben: Maschinen, Werkzeuge, herumliegende Bierflaschen, ein Sofa und dazwischen ein Schlagzeug sowie mehrere Gitarren. Die mit Grillengezirpe unterlegte Sequenz endet unvermittelt im Raum, um dann in steter Gegenbewegung an ihren Ausgangspunkt im Dunkel der Aussenwand zurückzukehren. Allein, die Bewegung stoppt nicht, sondern gleitet ohne Unterbrechnung nach draussen in die Nacht, wo eine junge Frau vor den beleuchteten Fenstern ins Bild tritt. In einem sanften Bogen erfasst die Kamera die Figur, wie sie Steine aufhebt, diese gegen ein verlassenes Haus wirft. Dabei hört man ein Fenster zu Bruch gehen und einen Hund anschlagen. Vom Aussenraum schwenkt die Kamera wieder ins Innere der Hütte, wo sich vier junge Männer zum Musizieren versammelt haben. Einer davon spielt auf einer Bassgitarre, während die drei andern zuhören beziehungsweise miteinander plaudern. Die Szene wird in derselben ruhigen Bewegung gefilmt wie zuvor. Danach führt die Kamera kurz die dunkle Mauerzone hinters Haus, wo die junge Frau inzwischen verschwunden ist und nur mehr das Zirpen und der leise Sound der Gitarre zu hören sind. Diese Bewegungen wiederholen sich, bis die Kamera schliesslich auf die Fenster draussen schwenkt, in denen die Jugendlichen sich deutlich abzeichnen. Beim erneuten Durchdringen der Grenzlinie zwischen Innen- und Aussenraum beginnt der Videoloop in leeren Hütte von vorne ...

DETACHED BUILDING, lautet der Titel der aktuellen Videoarbeit des schweizerisch-amerikanischen Künstlerpaares Teresa Hubbard (1965 in Dublin/ Irland geboren) und Alexander Birchler (1962 in Baden/ Schweiz geboren). Konzipiert als Schleife ohne Anfang oder Ende und realisiert als im abgedunkelten Ausstellungsraum sanft schwebende Projektion, besticht sie durch eine Kameraführung, die behutsam die sum Proberaum unfunktionierte Werkstatt durchmisst. Dabei werden in Grossformat all die

kleinen Ereignisse und Dinge erfasst, die zur atmosphärischen Verdichtung der fünfminütigen Sequenz beitragen. Verstärkt durch die unterlegte Tonspurdrinnen ist das Zirpen der Grillen, draussen der Klang der Gitarre zu hören - , wird die formale und inhaltliche Verklammerung von Innen- und Aussenraum evident. Diese Konzentration unterscheidet das Werk von all den massenhaft produzierten Musikvideo-Clips in gängiger MTV-Ästhetik. Während Letztere in wenigen Minuten mittels dichter Bildfolgen und schneller Schnitte oft belanglose Geschichten zu erzählen suchen, eröffnen sich in Hubbard / Birchlers Videoswquenz unterschiedliche Handlungsstränge: Musiker und Frau scheinen in keiner ersichtlichen Beziehung zueinander zu sehen. Verhalten deuten sich dennoch Gegensätze an: Innen/Aussen, Licht/Dunkel, Mann/Frau, Individuum/Gruppe... Sie legen zwar potenzielle Erzählungen nahe, verfestigen sich jedoch nie zu einer Geschichte und provozieren im Gegenteil Fragen zur narrativen Anlage, die nicht zu beantworten sind: Welches Verhältnis besteht zwischen den jungen Männern und zwischen ihnen und der Frau? Weshalb wirft sie Steine? Spielt der Gitarrist aus reiner Freude oder wird er einer Prüfung unterzogen? Wie auch immer, stets schwingt in Hubbard / Birchlers Arbeiten eine sanfte Melancholie mit, scheinen sich unter der vermeintlich vertrauten Oberfläche emotional geladene Erfahrungen und existenzielle Konflikte sachte abzuzeichnen: *Letzten Endes geht es immer darum, eine Geschichte zu erzählen. Wenn wir eine narrative Struktur erfinden, gehört dazu in den meisten Fällen auch, dass wir einen physischen Raum konstruieren. Einen Raum, der eine psychische Spannung suggeriert, in dem es gleitende Übergänge zwischen Innen und Aussen oder Vergangenheit und Gegenwart gibt.*¹

Mit ‚Wild Walls‘ betitelten Hubbard / Birchler ihre bisher umfassendste Ausstellung, die nach dem Museum Haus Lange und Haus Esters in Krefeld, im Amsterdamer Zentrum für Photographie, im Kunstmuseum St. Gallen und in der Kunsthalle zu Kiel zu sehen war und erstmals die aktuellen Videoarbeiten ins Zentrum rückte, nachdem in den vergangenen Jahren in zahlreichen Ausstellungen in Zürich, Frankfurt, Berlin und Chicago sowie an den Biennalen von Venedig und Montreal ihre Photoarbeiten einem breiten Publikum zugänglich gemacht worden waren. Der Titel der aktuellen Präsentation, ‚Wild Walls‘, verweist konsequent auf die Welt des Films und des Kinos.

Der Bezug zum Filmischen ist allerdings bereits in frühen Werken spürbar, angefangen beim Nachbau von Modellen in der Installation CONTESTANTS IN A BIRDHOUSE COMPETITION (1991), über die eindrückliche Photoserie *Stripping* (1998), für die die Künstler eigens Kulissenarchitekturen bauten, um den Moment des Übergangs zwischen Innen- und Aussenraum zu bespielen, bis hin zu den so genannten *Filmstills* (2000), die sinngerweise nicht Filmszenen photographisch wiedergeben, sondern Fassaden von Lichtspielhäusern abbilden.

Für das Verständnis der Videoarbeiten von Hubbard / Birchler spielen die Filmgeschichte und namentlich der notorische Alfred Hitchcock eine zentrale Rolle. Für einmal ist es nicht die bezaubernde Kim Novak, die in *Vertigo* die Zuschauer in ihren Bann zieht, es ist die in einer Truhe versteckte Leiche im 1948 entstandenen Streifen *Rope* (*Cocktail für eine Leiche*). Um eine Cocktailparty handelt es sich bei der Filmhandlung in der Tat, wobei das Buffet auf derselben Truhe serviert wird, in der die Leiche ruht. *Rope* ist ein mit den üblichen Hitchcock-Ingredienzien angericherter Film, unterscheidet sich von andern Regiearbeiten des Meisters jedoch durch die experimentelle Anlage, die ihn erst zum cineastischen Meisterwerk werden lässt. Gedreht wurde er nämlich in minutenlangen, ununterbrochenen Kameraeinstellungen. Dazu wurden so genannte ‚Wild Walls‘ verwendet, verschiebbare Kulissenwände, die ein Inszenieren ohne nachträgliche Schnitte ermöglichten. Die Kulissen wurden während des Drehs einfach hin und her geschoben, um der Kamera die Verfolgung der Protagonisten durch mehrere Räume zu erlauben. Mit diesem inszenatorischen Trick lenkt Hitchcock die Aufmerksamkeit von der Erzählung des Films – der Aufdeckung eines vermeintlich perfekten Mords – auf dessen ansonsten verdeckte Produktionsprozesse. Dabei leistet der Meister des Suspense trotz des offensichtlichen Bemühens, die Fiktion der Geschichte aufrechtzuerhalten, der Demaskierung des Films als Konstruktion von Wirklichkeiten Vorschub. Eine vergleichbare, in diesem Falle jedoch bewusst intendierte Enttarnung filmischer Illusionen prägt auch Hubbard / Birchlers Videoarbeiten DETACHED BUILDING und EIGHT (beide 2001). Vordergründig erzählen sie von vertrauten Begebenheiten, thematisieren indes entschieden die Auflösung filmischer Konventionen und linearer Narrationen.

Beide Strategien scheinen in EIGHT zugespitzt, die psychologischen Momente verdichtet. Der Titel spielt auf den Geburtstag eines Mädchens an, dessen Gartenparty sprichwörtlich ins Wasser gefallen ist. Übrig geblieben sind die Reste eines fröhlichen Kinderfestes mit bunten Dekorationen und verlassenem Buffet. Ins detailreich inszenierte Ensemble tritt ein Mädchen, schneidet sich ein Stück Kuchen ab und geht ins Haus zurück, wobei ihr die Kamera stets folgt. Wiederrun verbindet die Kamerafahrt Aussen- und Innenraum in einer Sequenz. Einzig gelegentliche Close-ups und zwei Gegenschnitte unterbrechen den Lauf der Dinge: Der eine zeigt das Gesicht des Mädchens draussen, während der andere das Kind beim Blick durch das ‚weinende Fenster‘² in den Garten erfasst. Im Gegensatz zu DETACHED BUILDING ist das räumliche Dispositiv, obwohl durch eine Kamerafahrt zur Einheit zusammengezogen, nicht zu klären: Innen- und Aussenraum sind kompliziert ineinander verschachtelt, die Einheit von Ort und Handlung in Frage gestellt. Das im Film suggerierte Raumkontinuum lässt sich nur mehr als gedankliche Konstruktion, als brüchige Fiktion aufrechterhalten. Die Illusion wirkt um so fragiler, als die zeitliche Abfolge der Handlung in der endlosen Wiederholung der dreiminütigen Szene permanent unterlaufen wird: Lineare Zeit wird in zyklische Zeit überführt, in der weder ein Vorher und Nachher noch Kausalitäten existieren.

In DETACHED BUILDING und EIGHT hintertreiben Hubbard / Birchler den ‚Schein des Wahren‘³, der das klassische Kino wie die Massenkultur insgesamt prägt und damit eine Form der glatten Oberflächen und der linearen Erzählungen fördert, die ihre Produktionsprozesse permanent ausblendet. Dieser Fiktionalisierung arbeiten heute zahlreiche Kunstschaffende entgegen. Eine weit verbreitete Methode der zeitgenössischen Videokunst ist dabei die Aufsplitterung linearer Erzählweisen in multiple Projektionen, wie sie beispielsweise Pipilotti Rist oder Doug Aitken virtuos umgesetzt haben. Teresa Hubbard und Alexander Birchler hingegen verzichten in ihren Arbeiten auf die Zersplitterung der Wahrnehmung, sie vertrauen vielmehr der Suggestionskraft langsamer Kamerafahrten und endloser Videoschleifen in eindrücklichen Grossprojektionen. Aber auch sie thematisieren die Konstruktionen von Wirklichkeit, indem sie mittels Zeitzyklen und Raumverschachtelungen die Bedingungen des narrativen Films, die Illusion kausaler Zusammenhänge, zeitlicher

Abfolgen oder räumlicher Einheiten permanent unterwandern. Und dabei erzählen sie in einprägsamen Bildern jene alltäglichen Geschichten von räumlichen und psychologischen Grenzen, von Verletzlichkeiten, von Trauer und Verlust, Geschichten aus der vertrauten Lebenswirklichkeit, die in einer rätselhaften Möglichkeitsform verharren und gerade aufgrund ihrer Offenheit so unmittelbar berühren – als schwebende, nichtlineare Narrationen mit dem Betrachter als Teilhaber am endlosen Prozess potenzieller Sinnstiftungen.

¹ Alexander Birchler im Gespräch mit Martin Hentschel, in: Martin Hentschel (Hrsg.), *Wild Walls*, Kerber Verlag, Bielefeld 2001, S. 76.

² Ebenda, S. 76.

³ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt, 1994, S. 120.