

Von außen nach innen und wieder zurück

Versuche einer Annäherung an das Werk von Teresa Hubbard und Alexander Birchler

Iris Dressler

[veröffentlicht in: Andrea Karnes (Hrg.), Hubbard/Birchler. No Room To Answer, Ausstellungskatalog, Hatje Cantz 2008]

Die Arbeiten von Teresa Hubbard und Alexander Birchler lassen eine Vielzahl von Annäherungen und Interpretationen zu. Im Folgenden setze ich an deren besonderen Verklammerung von Bühnen- und Bildraum an – um mich zugleich von weiteren möglichen Leseweisen treiben zu lassen. Es geht in diesem Beitrag also weder um die chronologische Aufarbeitung eines Œuvre, noch um dessen erschöpfende Lektüre, sondern um das Ausloten einiger möglicher Zugänge, Wendungen und Schleifen.

Territorien der Bühne und Kamera

Auf vielschichtige Weise entfalten die Foto- und Videoszenarien von Teresa Hubbard und Alexander Birchler Schauplätze des Übergangs. Nicht selten *ereignen* sie sich dabei in einem beständigen Übergang zwischen den Territorien der Bühne (beziehungsweise des Filmsets), vor, auf und hinter der sich etwas zeigt und versteckt, und den Territorien der Kamera, die dem Schau- und Versteckspiel vor, auf und hinter der Bühne auf der Spur ist, es gleichermaßen freilegt wie verdeckt, es verpasst, ein- und überholt. So wird die Handlung in *Single Wide* (2002), einem wahren Meisterwerk des Hors-Champs, maßgeblich durch das, was sich außerhalb des Bildfeldes ereignet, vorangetrieben, ist die Kamera immer zu früh oder zu spät am Ort des Geschehens.

Hier wie in *Stripping* (1998), *Gregor's Room I–III* (1999) und *Detached Building* (2001) entspricht der inszenatorische Handlungsraum dem Modell der klassischen Schaukastenbühne, die selbst zum (Ko-)Protagonisten der Aufführung wird, zu einem Ort und Aktant der permanenten Transformation. Jenes »richtige, nur etwas zu kleine Menschenzimmer«, das Franz Kafka in seiner Erzählung *Die Verwandlung* beschreibt, und das an allen vier Wänden eine Öffnung hat (ein Fenster und drei Türen), lieferte den KünstlerInnen dafür eine perfekte Vorlage. Sie haben es für *Gregor's Room I–III* nicht nur

nachgebaut, sondern im Verlauf von Teil I bis Teil III auf verschiedene Weise in Szene gesetzt.¹

Die vier Fotodiptychen von *Gregor's Room I* loten das Interieur noch von innen her aus. Der Raum wird dabei jeweils in einer Verklammerung von Schuss – Gegenschuss organisiert, die eine Person (und deren Doppelgänger) in ihren zeitlich minimal versetzten Posen erfasst. Die Fotografie *Gregor's Room III* dagegen erschließt dieselbe Bühnenarchitektur als Schaukasten – und zwar aus der Vogelperspektive, das heißt, sie führt eine »fünfte Wand« ein. Diese gibt jedoch das Interieur nicht einfach aus einer anderen Perspektive frei, sondern zeigt die falsche Kulisse, wie sie entweder gerade entsteht oder abmontiert wird. Ist der Mann, der darin auftritt, ein Bühnenarbeiter?

In der Videoarbeit *Gregor's Room II* werden schließlich die vier Öffnungen des »kleinen Menschenzimmers« ins Spiel gebracht. In einer scheinbar konstanten Bewegung kreist die Kamera von außen um den geschlossenen Bühnenraum, der den Blick hinein nur über das Fenster und die drei Türen gewährt. Die Bühne gerät zu einem variablen Schaukasten, der die Szenarien von einem immer anderen Ort aus aufschließt. Von Szene zu Szene verschiebt sich die »vierte Wand«, stets öffnet sich ein Durchblick, während sich ein anderer wieder schließt. Der dabei entstehende Rhythmus, der die Performanz des Bühnerraums sowie den Fluss des Kamerabildes gleichermaßen erfasst, verweist auf die Verschlussmechanismen der *Camera lucida*.² Die Techniken von Bühne, Kamera und Bild werden aufeinander bezogen, doch zugleich gegeneinander ausgespielt: So bleibt die Bühne zwar als gebaute Kulisse sichtbar, indes die Kamera dem Akt der Verwandlung, das heißt den Öffnungen und Schließungen des Bühnenraums, immer nur nachträglich folgt. In ihrer Umkreisung der Bühne erzeugt sie also

¹ Teresa Hubbard und Alexander Birchlers gemeinsame künstlerische Praxis basiert nicht unwesentlich auf ihren umfangreichen Experimenten mit der Produktion von Modellarchitekturen, Bühnen und visuellen Displays: sowohl im Sinne der autonomen Skulptur (z. B. *On Loan from the Museum in Us*; *The First and the Last*, beide 1993) als auch als Handlungsraum für ihre Fotografien und Videoarbeiten (z. B. *Noah's Ark: Unpacking*, *Lunchbreak*, *Working*, 1992; *Stripping*, 1998; *Gregor's Room II–III*, 1999). Vgl. hierzu unter anderem: Philipp Kaiser, »An der Grenze der Photographie«, in: Martin Hentschel (Hrsg.), *Teresa Hubbard / Alexander Birchler – Wild Walls*, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange, Krefeld, u. a., Bielefeld 2001; Stephan Urbaschek, »Zugleich drinnen und draußen sein: Ein Gespräch mit Teresa Hubbard und Alexander Birchler«, in: Sammlung Goetz (Hrsg.), *Imagination Becomes Reality. Part II: Painting Surface Space*, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, München; ZKM, Karlsruhe, München 2005 (http://www.hubbardbirchler.net/texts/urbaschek_interview_g.html).

² Alexander Birchler: »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.« In: Urbaschek 2005 (wie Anm. 1).

eine ihr eigene bildimmanente Abfolge von Auf- und Verschließungen – und analog dazu von Interieur und Außenhaut, Bild und »Bildpause« –, die wiederum in der Postproduktion entlang und entgegen der Bildrhetorik des Kinos verhandelt wird. Denn die Bildpausen erlauben einen unsichtbaren Schnitt, den Hubbard und Birchler hier wie in *Detached Building* und *Single Wide* zum Einsatz bringen: allerdings nicht, um Illusion aufrechtzuerhalten,³ sondern um Brüche innerhalb dieser einzuführen. In *Gregor's Room II* ermöglicht der unsichtbare Schnitt, der im Fluss der Bildpausen die Verwandlung (den *Akt* der Verwandlung) des Bühnenraums verschluckt, zwar die Illusion des zeit-räumlichen Kontinuums eines panoramatischen Blicks. Doch zugleich wird eine Lücke in genau diesen Blick geschlagen. Denn die Bildpausen mit ihren unsichtbaren Schnitten, die das Szenario im Interieur in vier Episoden gliedern – ein Mann fegt den Raum aus | packt Dinge zusammen | ruht sich auf einem Bett aus | isst einen Apfel –, blenden über weite Strecken das, was dazwischen auf der Bühne geschieht, ganz offensichtlich aus. Gerade durch die Illusion einer raum-zeitlichen Kontinuität springen hier zwei unvereinbare, doch scheinbar parallele, zeitgleiche Realitäten ins Auge: Die Realität unseres alles erfassenden, ununterbrochenen Blicks und dessen, was er dabei sichtbar verpasst. Das Dabeisein und Nicht-Dabeisein, die Eingrenzung und Ausgrenzung des Betrachters sind unauflöslich miteinander verknüpft. Der unsichtbare Schnitt organisiert zudem eine Bildschleife, die der Konstruktion linearer Zeitlichkeit entgegenwirkt. Es gibt in dieser *Mise-en-Scène* weder Anfang noch Ende, Vorher oder Nachher, sondern nur die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: von Handlung und Handlungsraum, Bühne und Bild, Betrachter und Betrachtetem.

Behausungen

Das Spiel um die Kongruenz und Inkongruenz von Bühnenraum und Bildraum loten Hubbard und Birchler auch in *Single Wide*, *Detached Building* und *Eight* (2001) aus. Die Bühne mit ihren falschen Wänden, in denen das »theatralische Subjekt um Auftritte und Abgänge herum organisiert ist«⁴ – ein theatralisches Subjekt, das in *Gregor's Room* die Bühne selbst ist –,

³ Es ist bereits mehrfach darauf hingewiesen worden, dass dieser »Trick« erstmals von Alfred Hitchcock für seine Produktion von *Rope* angewandt wurde, um den Eindruck einer einzigen ununterbrochenen Kamerafahrt zu suggerieren. Für *Rope* ließ Hitchcock die Schauspieler ganz nah an der Kamera vorbeilaufen, um so ein »Schwarzbild« zu erzeugen, das ihm einen unsichtbaren Schnitt erlaubte.

⁴ Judy Radul, »Lampenfieber: Die Theatralität der Performance«, in: Peter Pakesch (Hrsg.), *Videodreams. Zwischen Cineastischem und Theatralischem*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Graz, Köln 2004, S. 113.

wird als Illusionsraum aufrechterhalten und zugleich entkleidet.⁵ Der Blick hinter die Kulissen erzeugt immer nur den Anschein, man blicke dahinter. Wie bei einer Steckpuppe führt jedes Abziehen der illusionären Oberfläche nur zur nächsten Illusion, so wie jeder Übergang – zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt, Anwesenheit und Abwesenheit – nur zum nächsten Übergang führt. Das erste gemeinsame Projekt von Hubbard und Birchler, die Installation *Small Town* (1990), war ein aus Türen konstruiertes räumliches Labyrinth, ein Ensemble aus Schwellen, in dem Auftritt und Abgang, Zeigen und Verstecken in eins fielen. In gewisser Weise greift dieses Ensemble den Architekturen und Kulissen vieler nachfolgenden Arbeiten voraus. Sie alle repräsentieren Modelle von Behausungen, die als Dreh- und Angelpunkte, Bühnen und Aktanten der inneren wie äußeren Konflikte der Erzählung figurieren. Nicht selten treten sie bereits im Titel der Arbeit auf. So zeigt der Titel *Single Wide* das Ein-Raum-Modell jenes US-amerikanischen Fertighaustyps an, der das Ende des Traums vom mobilen Heim markiert. Mochten Plan- und Wohnwagen seinen BewohnerInnen noch das Unterwegssein in ein besseres Leben verheißen, markiert die Single-Wide-Einheit das komfortable Feststecken am Rande der Gesellschaft.⁶ Ausgestattet mit den Standards bürgerlicher Wohnkultur im Miniaturformat, verweist es beständig darauf, wo man hin möchte und wohin man nie gelangt.

Um eben diesen Fertighaustyp kreist *Single Wide* sowie um einen Pick-up-Truck, eine Art Fluchtvehikel, das jedoch nicht zur Flucht verhelfen wird. Der Wohncontainer⁷ ist auf der hinteren Seite geöffnet, sodass wir von dort aus in sein Innenleben wie in ein Puppenhaus blicken können. Langsam zieht die Kamera an den durch schmale Wände voneinander getrennten Wohneinheiten der Kulisse vorbei: Kinderzimmer, Wohnküche, Bad und Schlafzimmer folgen nacheinander. Dann verlässt die Kamera auf ihrer scheinbar ununterbrochenen Fahrt das Innere des Schaukastens, gerät vor die schützende Hülle der Behausung und blickt noch einmal von außen durch ein Fenster zurück ins Schlafzimmer. Ist der Übergang von Wohneinheit zu Wohneinheit durch die schmalen Balken der inneren Trennwände wie ein Film- oder Comicstreifen rhythmisiert,⁸ wird der Austritt von innen nach außen – und umgekehrt der Eintritt von außen nach innen – durch eine Blick-

⁵ Für die Fotoserie *Stripping*, die bereits im Titel auf den Akt des Entkleidens verweist, haben Hubbard und Birchler erstmals eine Reihe architektonischer Modelle zwischen Bühne und Behausung entworfen, die als Kulisse freigelegt wurde.

⁶ Diese sogenannten Mobilheime lassen sich nur mit großem Aufwand transportieren, sodass sie in der Regel von dort, wo sie einmal abgestellt wurden, nicht mehr fortbewegt werden: in der Regel Wohnwagensiedlungen am Stadtrand oder in ländlichen Gegenden.

⁷ Eine Bühneneinheit, die hier nicht mehr wie noch in *Stripping* und *Gregor's Room* im Atelier, sondern unter freiem Himmel aufgebaut wurde.

⁸ Ein architektonisch erzeugtes Motiv, das erstmals in *Stripping* auftaucht.

beziehungsweise Bildpause markiert. Es handelt sich um jenen Moment des sichtbar Verborgenen, den sich Hubbard und Birchler bereits in *Gregor's Room* beim Entlangfahren der Bühnenaußenhaut zu eigen gemacht haben.

Nach der Bildpause gelangt die Kamera auf die Frontseite der Behausung und schwenkt auf den davor stehenden Pick-up-Truck. Sie umkreist diesen, um von hier aus – nach einer weiteren Bildpause – wieder an die offene Rückseite des Wohncontainers zurückzukehren.

Diese Abfolge – Wohneinheiten innen | Austritt aus dem Inneren | Bildpause A1 | Blick zurück ins Schlafzimmer von außen | Bildpause A2 | Schwenk zur Frontseite | Umkreisen des Pick-ups | Bildpause B | Eintritt in das Innere – erfolgt zweimal. Die dritte Umkreisung findet ohne die Schleife um den Pick-up statt, da dieser in der Frontseite der Behausung steckt. Was war geschehen? Wie alle Erzählungen von Hubbard und Birchler, so lässt auch diese eine Reihe von Ungereimtheiten zurück.

Folgen wir den Schleifen erneut, im Sinne einer Annäherung, die wie in allen Videoarbeiten von Hubbard und Birchler immer nur an einem konstruierten, aber nirgends gegebenen Anfang ansetzen kann: Da ist das Kinderzimmer mit Puppenstube und weiterem Spielzeug, unter dem eine gesichtslose Puppe ins Auge fällt: quasi als Kontrapunkt zur Puppenstube, die – wie die Wohnkulisserie selbst – so offenherzig Einsicht gewährt. Daneben gibt es Poster von Teenager-Stars und eine Reihe an Kitschobjekten. Es ist das Reich eines Mädchens, das den Kindertagen entwachsen und irgendwie darin stecken geblieben ist. Die Kamera erreicht die Wohnküche und mit ihr ein Szenario der Zerstörung. Aus den Trümmern krabbelt eine junge Frau in kariertem Flanellhemd. Sie fischt nach einer Tasche, die dem Muster ihres Hemdes entspricht. Mit der Kamera bewegt sie sich, vorbei am intakten Bad, zum ebenso vom Chaos unbehelligten Schlafzimmer. Sie stellt die Tasche ab, lässt sich vor einer Spiegelkommode nieder und betrachtet ihre Platzwunde am Kopf. Die Kamera tritt aus dem Schlafzimmer heraus, es folgt eine Bildpause (A1), bis die Kamera von außen durch das Fenster noch einmal ins Schlafzimmer dringt. Die Frau nimmt die Tasche, tritt aus dem Haus und sitzt schließlich im Auto, das von der Kamera umkreist wird. Will sie ihr zerstörtes Heim verlassen, von dem das Wichtigste in der ihr ähnelnden Tasche steckt? Wann und wozu wurde diese eigentlich gepackt? Ein Handy klingelt. Sie stellt es ab. Die Kamera, während man hört, aber nicht sieht, wie ein Auto davonfährt, kehrt über die Bildpause (B) ins Innere der verlassenen Behausung zurück. Doch nichts ist, wie es vorher war, denn die von jeglicher Zerstörung unberührten Wohneinheiten ziehen nun an uns vorbei. Ein unheimlicher Zeitsprung muss stattgefunden haben. Aber wann? In der Wohnung klingelt das Telefon, doch es ist niemand mehr oder noch nicht da, um das Gespräch anzunehmen. Während man hört,

aber nicht sieht, dass ein Auto herannaht, ist die Kamera über die Bildpause (A2) wieder in den Außenraum gelangt. Sie umkreist das Auto, als sei es nie fort gewesen. Darin sitzt die junge Frau, als sei auch sie nie fort gewesen. Auf ihrem Gesicht ist selbst die Wunde noch zu sehen. Aber hatte da nicht ein Zeitsprung stattgefunden? Sie ist sichtlich erregt, weint, schreit herum, schlägt auf das Lenkrad. Während die Kamera sich entlang der Bildpause (B) wieder zur offenen Seite der Wohnschachtel begibt, ist die Frau in Richtung Haus losgefahren. Wir hören, aber sehen nicht, wie das Auto in dieses hineinrast. Es folgt der Blick ins Kinderzimmer und die Wohnküche, in der nun eine Hälfte des Autos mit der Frau darin steckt. Das Bad zieht vorbei sowie das Schlafzimmer von innen und außen. Die Kamera gelangt zur Frontseite der Behausung, aus der die andere Hälfte des Wagens ragt. Dann: die Bildpause (B), das Kinderzimmer, das Chaos in der Wohnküche, dem die Frau erneut entsteigt. Erst jetzt, auf den zweiten und nur scheinbar um kausale Zusammenhänge reicheren Blick, nimmt man die Fragmente des Autos darin wahr, aus dem die Frau ihre Tasche birgt. Sie gelangt ins Schlafzimmer, betrachtet ihre Wunde, nimmt die Tasche und tritt nach der Bildpause (A2) wieder aus der Tür heraus. Und auch erst jetzt, in der Wiederholung der Ereignisse, bemerkt man, dass sich hier der unheimliche Zeitsprung sichtbar unsichtbar ereignet. Denn das Auto, das eigentlich noch in der Frontseite des Hauses stecken müsste, ist nach der Bildpause nicht mehr dort, sondern steht davor, um später wieder in dieses gewaltsam einzubrechen.

Symptome

In ihrem beständigen Ein- und Austreten gerät die Kamera in *Single Wide* – und somit auch unser Blick – zum beherrschenden »theatralischen Subjekt«. Die Frau dagegen betritt nur an einer Stelle das Szenario: dann, wenn sie aus dem Haus herauskommt und sich der unheimliche Zeitsprung ereignet. Ansonsten ist sie immer schon da oder fort. Sie bewohnt die Schauplätze ihres Handelns nicht, sie sucht diese Stätten der Flucht vielmehr als Wiedergängerin heim: als ein Gespenst, dessen Kommen und Gehen sich nicht ankündigt, sondern mit der Wiederholung beginnt.⁹ Die Bühne tritt wiederum als Aktant ihrer eigenen Maskierung und Demaskierung, der Verdeckung und Freilegung dessen, was sich auf, vor und hinter ihr passiert, auf. Dabei wird sie von der mit sich selbst, mit ihren uhrwerkartigen Ein- und Austritten beschäftigten Kamera durchkreuzt. Das, was geschieht und geschehen

⁹ Vgl.: Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld. Die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 1996, S. 25 f.

[[eng: See: Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, trans. Peggy Kamuf (New York, 1994), p. 10.]]

wird, wird sich jedoch immer nur im toten Winkel ihres scheinbar omnipräsenten Blicks ereignet haben. Nur der sichtbar unsichtbare Zeitsprung, in dem Vergangenheit und Zukunft, das Nicht-mehr und Noch-nicht in eins fallen, entgeht ihr nicht.

Jacques Lacans einzige Bezugnahme auf den Science-Fiction aufgreifend, stellt Slavoj Žižek fest, dass »das Symptom als Wiederkehr des Verdrängten *aus der Zukunft zurückkehrt*«. Denn der »[...] Sinn des Symptoms wird von der Analyse nicht aufgedeckt, sondern konstruiert«. ¹⁰ In *Single Wide* scheint der unseren Blicken sichtbar entzogene Zeitsprung zunächst in die Vergangenheit zu weisen. Als würde in diesem Moment, wo das im Haus steckende Auto verschwindet – und mit ihm das Loch im Haus, jene andere Wunde der Erzählung –, etwas rückgängig gemacht werden wollen, das sich aber zwangsläufig, da der Zeitsprung von einer Zeitschleife eingeholt wird, bis in alle Ewigkeit, zumindest solange die Bildmaschinen laufen, wiederholt. Sie – die Frau, die Bildmaschine, das Auto – werden es immer wieder tun und immer schon getan haben: Das Verlassen, das Wiederkehren, das Einbrechen, das Ausbrechen, die Verwundung des Heims und dessen wundersame Heilung.

Freud hat das Symptom – das hier in einer Verkettung und Überlagerung von Heim, Wunde und Frau in Erscheinung tritt – mit dem Wiederholungszwang in Verbindung gebracht. ¹¹

»Wenn das Verdrängte«, schreibt wiederum Žižek, »aus der Zukunft, nicht aus der Vergangenheit wiederkehrt, dann muß uns die Übertragung [...] eben in eine Zukunft tragen.« ¹² Dieses »In-die-Zukunft-Tragen« des Symptoms ist den Arbeiten von Hubbard und Birchler, die allesamt um die Wiederkehr des Verdrängten zirkulieren, bereits durch das Konzept der Wiederholung implizit. Es markiert zugleich das Feld der Interpretation (der »Übertragung«), das die KünstlerInnen wiederum auf besondere Weise ins Spiel bringen. Denn ganz bewusst entziehen sich ihre Arbeiten einer eindeutigen Lesbarkeit, sind ihre Erzählungen voller Widersprüche und Verweise, die auf Abwege, ins Leere oder in die Irre führen. ¹³ Ihren *Mise-en-Scènes* ist der zukünftige Betrachter eingeschrieben, der diese auf immer wieder neue, andere und divergierende Weise lesen wird: Ein Betrachter, dem nicht nur abverlangt wird, die Lücken und das Verborgene der Erzählung zu akzeptieren, sondern auch den Umstand, dass jede Lesweise, die er selbst darauf anwendet, eine andere, ebenfalls

¹⁰ Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991, S. 9.

¹¹ Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Frankfurt am Main 1987.

¹² Žižek 1991 (wie Anm. 10), S. 10.

¹³ Ist die junge Frau in *Single Wide* das Kind, das seinem Mädchenzimmer nie entwuchs, oder die Mutter des abwesenden Kindes? Was ist es, das sie vom Haus wegtreibt und zugleich daran bindet – und somit den Zerstörungsakt hervorruft? Ihre eigene Vergangenheit? Das abwesende Kind? Will sie überhaupt fliehen?

mögliche, aus den Augen verliert- – dass er die Lücken also auf konstituierende und somit »in die Zukunft tragende« Weise mitproduziert. Hubbard und Birchler stehen damit in der Tradition jener KünstlerInnen, die von James Joyce bis Stan Douglas mittels Schleifen, Lücken und Wiederholungen das Mögliche, das, was so *und zugleich* anders sein könnte, evozieren, deren Arbeiten Interpretationen als unabschließbaren Prozess freisetzen. »Und insofern im Symptom ein Kern des Genießens persistiert, der jeder Interpretation widersteht, ist vielleicht auch das Ende der Analyse nicht in einer interpretativen Auflösung des Symptoms zu suchen, sondern in einer *Identifikation* mit ihm, in einer Identifikation des Subjekts mit diesem nicht-analysierbaren Punkt [...].«¹⁴

Mit ihren *Mise-en-Scènes* – im Sinne eines performativen Zusammen- und Wechselspiels zwischen Bühne, Handlung, Akteur, Aktant, Kamerabild und Betrachter – generieren Hubbard und Birchler immer zugleich Interpretierbarkeit und Nicht-Interpretierbarkeit. Sie zirkulieren nicht nur um die Wiederkehr des Verdrängten, sondern setzen es in gewisser Weise ins Werk.

Territorien des Bewohnens

Die Konflikte in den Arbeiten von Hubbard und Birchler kreisen oftmals um Symptome des Frau-Werdens und Frau-Seins: als Eingeschlossene in (*Stripping*) und Ausgeschlossene aus (*Detached Building*) den Territorien des Bewohnens sowie als Grenz- und Wiedergängerinnen zwischen den Ein- und Ausschlüssen dieser Territorien (*Eight; Single Wide; House with Pool*, 2004). *Detached Building* führt dabei auf besondere Weise vor, dass das Bewohnen von Territorien den Männern vorbehalten bleibt – und *Gregor's Room* vielleicht, wie dieses Privileg zur Falle werden kann.

Die jüngste Grenzgängerin zwischen behütendem Heim und Bewohnen der Welt tritt dabei in *Eight* auf den Plan. Die Videoarbeit verweist bereits im Titel auf das Alter der Protagonistin und zugleich auf die Struktur der Erzählung. Sie spielt in einem Garten, der von der Kulisse eines Wohnhauses und dessen fragmentarisierendem Double eingerahmt ist. In einer scheinbar kontinuierlichen Schleife kreist die Kamera zwischen den Innen- und Außenräumen dieser sich selbst gegenüber stehenden Wohneinheit. Wir sehen das Mädchen vor dem Fenster. Draußen regnet es Katzen und Hunde. Drinnen ist es trocken. Die Kamera bewegt sich nach rechts zu einem Tisch mit Lampe. Plötzlich geht sie nahtlos in den Garten über. Die Wand mit dem Fenster und dem Mädchen davor erweist sich als künstliche Stellwand, die im Garten

¹⁴ Žižek 1991 (wie Anm. 10), S. 26 f.

platziert ist und paradoxerweise dennoch vor Regen schützte. Innen und Außen, Schutz- und Schutzlosigkeit sind eine Frage der Perspektive. Im Garten angekommen, zeigt die Kamera nicht nur die ersten Anzeichen einer ins Wasser gefallenen Geburtstagsparty, sondern im Hintergrund auch die Fassade eines Wohnhauses. Der Blick in dessen Fenster deutet an, dass es das ist, was es eigentlich nicht sein kann: Das Haus, in dem das Mädchen eben noch aus dem Fenster schaute, dessen falsche Wand aber hinter oder neben unserem Blick liegen müsste. Doch das Kind, wie geisterhaft deplatziert, tritt aus dem gegenüberliegenden Haus und macht sich an die gefluteten Reste der Party zu schaffen. Ihm ist es scheinbar egal, wo Innen und Außen lokalisiert sind – und auch, wo genau es sich selbst befindet. Es schneidet sich ein Stück der Geburtstagstorte ab, in das es nie hineinbeißen wird. In der Ökonomie des Begehrens zirkuliert Begehren immer nur um das Begehren des Begehrens, während das Genießen der unmittelbaren Befriedigung entspricht. Die aufgeschobene Lust, in die Torte hineinzubeißen, beschwört womöglich jenen Moment herauf, in dem es – das Mädchen – in sie – die Frau – übergehen könnte. Bevor das Mädchen in die Torte beißen kann, hat die Kamera wieder das Stilleben aus Partyresten erfasst. Unvermittelt gleitet sie in den Innenraum des Hauses, aus dem das Mädchen eben noch kam. Ohne jede Anzeichen dafür, im Regen gestanden zu haben, betritt es diesen Raum. Aus der Ferne hört man Gäste, doch das Mädchen – die spätere Frau, die als Mädchen aus der Zukunft wiederkehrte? – bewegt sich schnurstracks an jenes Fenster, das bald im Garten stehen wird, um sich alsbald, die Grenzen von Innen und Außen, Heim und Welt, Hier und Dort missachtend, wieder auf den Weg seines Begehrens zu machen. Ihr Kommen und Gehen, Auftreten und Abtreten ist dabei nicht nur mit einer unheimlichen Zeitschleife verschränkt, sondern auch mit dem Implodieren räumlicher Ordnung, mit dem Zusammenbrechen jener Grenzen, die es permanent durchschreitet.

An den Grenzen des Erzählbaren

In *House with Pool* treffen auf gewisse Weise das Mädchen aus *Eight* – in seiner nächsten Etappe zum Frau-Werden – und die Frau, die es hätte werden können, aufeinander. Im Zentrum der Videoarbeit steht die ungeklärte Beziehung zwischen zwei Frauen unterschiedlichen Alters. Es könnten Mutter und Tochter sein, aber auch eine Frau und ihre Erinnerungen an sich selbst. Die ältere Frau bewohnt das Haus mit Pool – beziehungsweise sie bemüht sich darum und scheitert permanent daran –, die jüngere Frau dagegen sucht es erfolgreich heim.

House with Pool ist eine sich mit unaufhaltsamer Dynamik ereignende, gegenläufige Verkettung

zahlreicher potenzieller Begegnungen und zugleich eine Erzählung – sofern davon überhaupt die Rede sein kann – über das Nicht-Begegnen: von zwei Frauen, zwei Frauen und einem Mann, von Vergangenheit und Gegenwart, Subjekt und Objekt, Bewusstem und Unbewusstem, Traum und Wirklichkeit. Zwischen den Akteuren, die wie fremde Planeten umeinander kreisen, treten Ersatzhandlungen und -objekte in Aktion, die Verbindungen stiften und das Begegnen der Figuren zugleich aufschieben: ein Klavierspiel, eine Wolljacke, Fotografien, Wasser, Abflüsse, zwei Rehe, Reinigungsrituale, das Öffnen und Schließen von Türen et cetera. Sie funktionieren wie Tauschobjekte, über die jedoch nichts ausgetauscht werden wird, da sie immer nur das gerade Abwesende durch die Geschichte tragen. In *House with Pool*, wie in den meisten Videoarbeiten von Hubbard und Birchler, gibt es keine Dialoge, zumindest keine gesprochenen. Stattdessen ist alles hier – das Haus, der Pool, die Frauen, der Mann, die Tauschobjekte, die Musik, die Geräusche – Aktant einer Erzählung, die allerdings nirgends hinführt, die immer nur von Wendung zu Wendung, von Möglichkeit zu Möglichkeit gleitet.

Anders, als in *Gregor's Room*, *Single Wide*, *Detached Building* oder *Eight*, werden die Kulissen von *House with Pool* nicht freigelegt. Es wird auch keine konstante, ununterbrochene Kamerafahrt vorgetäuscht, sondern die langen Schwenks über Interieurs und Außenräume sind von zahllosen Schnittfolgen durchkreuzt, um die herum die Auftritte, Abgänge und Wiederkünfte der sich in unzähligen Schleifen umeinander windenden »theatralischen Subjekte« organisiert sind. Es handelt sich also auch hier nur auf den ersten Blick um eine klassische filmische Narration, da der in sich verschachtelte Loop jegliche lineare Erzähl- wie Zeitstruktur suspendiert und die Fülle an divergierenden Bedeutungsträgern, an möglichen Leseweisen keine schlüssige Geschichte zulassen. Vielmehr geht es weiterhin um die Befragung, wie weit sich die *Mise-en-Scène* instabiler (räumlicher, zeitlicher, narrativer, geschlechtlicher; ...) Verhältnisse, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen treiben lassen: und wie weit sich die Wiederkehr des Verdrängten in die Zukunft tragen lässt. Auf unvergleichliche Weise ist dabei ohne Worte ein überaus eloquentes filmisches Ensemble an der Grenze des Erzählbaren entstanden.