

Fahrten und Fährten: Zur Kamera in Eric Hattans Videoräumen Eva Kuhn

Eric Hattans Kamera tastet sich entlang divers beschaffener Oberflächen und Texturen und spürt in naher Aufsicht den verschiedenen Materialitäten nach: Wellpappe, Plexiglas, Noppenschäum, Klebeband, Filz, Karton und Holz. Im Vorüberschweifen erhascht sie den Schriftzug „R. Long“ auf einem Kistchen, das außen von halbtransparentem Plastik umhüllt und innen mit Steinen beladen ist. Schon vorher war zu lesen: „Rodney Graham“ – ein von Hand gekritzelter Schriftzug auf einem mit Packpapier umwickelten Volumen, welches keinen direkten Schluss auf das darin verborgene Objekt zuließ. „Boîte noire vide: Ben 1962“ – der Autofokus ist verwirrt. Die Kamera zieht weiter und streift den rot-weißen Aufkleber „Fragile“, der zur vorsichtigen Behandlung der verpackten Objekte ermahnt. Sachte wühlen sich Hand und Kamera durch die Luftpolsterfolien hindurch und entdecken knochiges Gebein und bunt eingefärbtes Fell – Fragmente, die sich allmählich zu einem wolligen Getier, einem ausgestopften Schaf zusammensetzen. Eingemummelt und ganz bei sich wartet auch dieses Kunstwerk in der Kiste auf seine nächste Ausstellung.

Diese Szenen ereignen sich auf einem Bildschirm, der gemeinsam mit 68 anderen, gleichzeitig flimmernden und unterschiedlich großen Monitoren auf sieben Regalen aufgereiht als Installation eingerichtet wurde. Sie war Teil der Ausstellung Les Pléiades, die anlässlich des 30-jährigen Jubiläums der Fonds Régionaux d'Art Contemporain in den Abattoirs in Toulouse stattfand. Die FRACs, welche seit ihrer Gründung nach föderalistischem Prinzip die nationale Kunstsammlung Frankreichs beherbergen, ausstellen und zirkulieren lassen, hatten je eine Künstlerin oder einen Künstler beauftragt, zum Jubiläum einen Beitrag zu leisten. Auf Einladung des Kunstfonds Provence-Alpes Côte d'Azur realisierte Eric Hattan also in Kooperation mit dem Kameramann Severin Kuhn eine Tour de FFF (FracFranceForce) – so der Titel der Installation –, welche auf dem Konzept basierte, alle 23 Institutionen und somit 23 der Regionen Frankreichs mit dem Auto aufzusuchen und diesen vorsätzlich auf drei Wochen befristeten und letztlich 6000 Kilometer umfassenden Kraftakt via Video in den Ausstellungsraum zu übertragen. 23 dieser Filme – die FRAC-Clips sozusagen – sind der Entdeckung je einer Institution und der angekauften hohen Kunst darin gewidmet. Diese wird von Hattan in ungewohnt verpacktem Zustand aufgestöbert und durch seine Kamera-Handarbeit poetisch-zärtlich oder auch ironisch-kritisch kommentiert. Auf den anderen 46 Bildschirmen sind die hier sogenannten Road-Clips untergebracht. Diese handeln vom Unterwegssein, vom Außen- und vom Zwischenraum, und arbeiten mit der Idee eines Werk-Transits, die mit der Funktion dieser Institutionen zusammenhängt.

Aus der konzeptuellen Anlage der Toulouser Installation geht eine erste allgemeine Funktion des Mediums Video in Hattans Werk hervor. Die Kamera dient als Aufzeichnungsgerät, welches einen physischen Akt, der an ein subjektives Erlebnis gebunden ist und persönliche Erinnerungen produziert – eine Aktion in kleinem Raum, ein Spaziergang oder eine Reise –, durch die Zeit hindurch begleitet und quasi als Transformator materielle, manifeste Überreste davon liefert. Diese garantieren eine objektivierte Nachhaltigkeit des Immateriellen, ohne das Flüchtige an das Fixierte oder das Prozessuale an das Produkt zu verraten. Die Monitore übernehmen dabei die Funktion von Speichern, von Gefäßen. Im Fall der Tour de FFF (FracFranceForce) sind dies die 69 Fernsehkästen, in welchen Hattan und Kuhn das auf ihrer Tour aktiv gedrehte oder beiläufig entstandene Material nach aufwendiger Selektionsarbeit sammeln. Jeder Monitor zeigt einen ungeschnittenen Videofilm, der einen Streckenabschnitt des performativen Unterfangens wiederholt und durch den implizierten Timecode des Mediums exakt vermisst. Die Idee des Speichers gewinnt in dieser Installation dadurch eine zusätzliche Dimension, dass ihre räumliche Gesamtanlage die Funktion der FRACs als Archiv und Lager reflektiert. Die Volumina der Monitore differieren, und jedes der Geräte hat Eigenschaften, Macken, Tücken, welche das eingespeiste Videomaterial auf spezifische Weise mitgestalten, und ein jeweiliges Original erzeugen. Einer der Monitore hat den Farbfilm in Schwarzweiß transformiert, die eine oder andere Wiedergabe rauscht und flirrt und die Sättigung der Farben, die Kontraste und das Leuchtverhalten unterscheiden sich von Stück zu Stück.

Neben seiner Rolle als Speicher und Abspielstation tritt der Monitor seit Hattans ersten Videopräsentationen gegen Ende der 1990er-Jahre immer wieder als Möbelstück eines häuslichen Interieurs in Erscheinung – als Gegenüber des in seinem Werk so prominent vertretenen Stuhls zum Beispiel. Als solches ist der Fernseher am Prozess der Materialisierung von flüchtigen Aktionen im Sinne einer Domestizierung der von Hattan praktizierten Film-Streifzüge durch marginale Gegenden beteiligt. Das Gerät dient nicht nur als Dispositiv für die Diffusion von Bildern, sondern auch als ästhetisches Objekt, das als Teil des installativen Werks den Ausstellungsraum als Ort bekräftigt. Im Gegensatz zu den nahezu immateriellen oder zumindest ultraleichten Videoprojektionen¹, liefert der

Fernsehmonitor den an sich flüchtigen Filmbildern eine Art Leihkörper, ein Gewicht und bringt zudem – wie auch der Stuhl – seine eigene kleine Lebensgeschichte mit in den Ausstellungsraum. Die Behandlung des bildgebenden Dispositivs als Alltagsgegenstand und materielles Kunstobjekt, das im Wege steht, transportiert, gelagert, gekauft und verkauft werden kann, wird auch dadurch unterstrichen, dass Hattan die Monitore in verschiedenen früheren Installationen gemeinsam mit ihren Verpackungen ausstellte. In diversen Arrangements der 1996 angelegten Videosammlung *Béton liquide* beispielsweise dienten die Originalverpackungen der Geräte als deren Sockel, und in der Ausstellungsinstallation *Vous êtes chez moi*, welche 2005 im FRAC Alsace in Sélestat stattfand, nisteten sich die laufenden Bildschirme in Transportkisten ein, die aus dem Lager in den Ausstellungsraum verfrachtet wurden. Auf diese und andere Weise macht Hattan seine Filme zu Objekten und räumt sie – wortwörtlich – in bestehende Kunstsammlungen ein.

Bestands-Aufnahmen als verkörperte Produktions- und Wahrnehmungsakte

Was Hattan in den Lagern der FRACs und generell in den von ihm inspizierten Räumen unternimmt, ist eine nach persönlichen Kriterien durchgeführte und spontanen Intuitionen folgende Bestandsaufnahme respektive eine Inventur, wobei in der Etymologie dieses Begriffs (von lat. *invenire* = etwas finden, ermitteln, auf etwas stoßen) auch die Möglichkeit des überraschenden Fundes, der unverhofften Entdeckung mitschwingt. Die Kunstwerke, die den Hauptteil des FRAC-Bestands ausmachen, befinden sich in einem Zustand, in dem sie nicht für einen ästhetischen Blick bestimmt sind, sondern in erster Linie konserviert, vor Staub und Witterung geschützt sein sollen oder aber verschoben, verfrachtet, mit Sorgfalt getragen oder ausgepackt werden können. Die durch Hattans Kamera fokussierten Positionsangaben auf den Verpackungen wie „haut“ und „bas“, Gewichtsangaben, Pfeile, Henkel, Schnüre und durch Schaumstoff verstärkte Ecken und Bandagen machen diesen pragmatischen Zusammenhang explizit. Hattan folgt diesen für den Transport gedachten Handlungsanweisungen, indem er sie entfunktionalisiert und in eine andere Form der Handlung, in eine Kamerahandlung überführt. Die gedruckten Handlungsanweisungen auf den Verpackungen nimmt er gelegentlich als Bewegungsimpuls auf und führt seine Kamera in die Richtung des Pfeils weiter. Die Kamera fährt entlang einer getackerten Naht, die parallel zum Kabel an der Wand verläuft, unverhoffte Haken schlägt und sich schließlich im Umfeld einer Farbe verliert. Fluchtpläne, Feuerlöscher, Nottelefone und Kabelrollen gehören ebenso zum festgestellten und ästhetisch untersuchten Inventar und werden von Hattans Kamera nicht anders behandelt als die verpackte Kunst. Die handschriftlich vermerkten Namen der Künstler treten auf derselben Augenhöhe auf wie die Namen der Verpackungsfirmen. Hattan entdeckt Nachbarschaften zwischen beispielsweise abstrakter Malerei und Oberflächen von Gebrauchsobjekten wie Abfallsäcke oder Werkzeug beziehungsweise stellt er solche Nachbarschaften durch seine Kunst erst her. Durch sein Eindringen verwandelt er die Kunstlager der Fracs – diese institutionellen Pufferzonen zwischen Versand und öffentlicher Ausstellung – in seine privaten Schaulager, und diese Geste der Annexion ist Hattans Gebrauch des Mediums Video ganz allgemein zu eigen. In seiner Installation *Vous êtes chez moi 2* beispielsweise oder in der laufenden Videosammlung *Home* (seit 1998), durchstößt Hattan Abbruch- oder Niemandshäuser, und seine Kamera dient dabei als Mittel, um ausgewähltes Inventar ins eigene Kunstarchiv zu überführen. Per Monitor wird das filmisch angeeignete Material wiederum in einen Ausstellungsraum oder in einen zum Ausstellungsraum erklärten Niemandraum ausgelagert und für eine Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Medium Video leistet also eine Art der Ausstülpung einer privat bespielten, persönlich angeeigneten und realisierten Räumlichkeit in einen davon unterschiedenen Blick- und Handlungsraum des Publikums.

Auf einem Monitor der Installation *Tour de FFF* (FracFranceForce) ist zu sehen, wie der Blick der Kamera über die Kunst hinweg durch die Regale streift und dabei über einen Gummihandschuh stolpert, der von der Putzfrau oder einem Handwerker dort liegen gelassen wurde. Wie ein Guss oder eine Gussform präsentiert er sich und erinnert an andere plastische Objekte aus dem Hattan'schen Werkbestand. Hervorzuheben wären hier zum Beispiel die wie zweite Häute abgestreiften und dabei umgestülpten Kleider, deren Innenseiten – welche einst im direkten Kontakt mit seinem agierenden Körper standen – als nun Außenseite oder Oberfläche eines plastischen Gebildes in Erscheinung treten (siehe beispielsweise *Coin Coin de loin en loin* (Pêcheurs d'Islande), 2008). Oder das Schaf in *Coat* (2004) – abgespielt auf einem Monitor in der Ausstellung *Vous êtes chez moi* –, das wie eine bewegte Skulptur auf einer grünen Wiese steht und geht und seinen in einem Stück geschorenen, doch nicht ganz von ihm abgetrennten Pelz gleichsam als Hohlform seiner selbst wie eine Hochzeitsschleppe hinter sich her schleift. Eine andere Assoziation sind die Objekte der laufenden Serie *Unplugged* (seit 1995), die dadurch entstehen, dass der Künstler in sorgfältiger Handarbeit Produktverpackungen wie Milchtüten, Keks- und Schokoladenpapiere umkrepelt. Als Kunstwerke

gelten die Objekte selbst, welche mit ihren monochromen, mal glänzenden, mal matten Oberflächen die Minimal Art parodistisch kommentieren, oder aber die gleichnamigen Videos, in welchen mit der Kamera als fixiertem Gegenüber der Prozess des Umstülpens der Ausgangsobjekte aufgezeichnet wurde.

Durch die Videokamera vermittelt werden aber nicht nur die objekthaften Funde in fester Gestalt, sondern auch die Akte des Schnüffels, Auskundschaftens und des Spionierens, die einen intimen Einblick in die Bildproduktion ermöglichen. Film und sein eigenes Making-of beziehungsweise Produkt und Produktionsprozess sind in Hattans Videos aufs Innigste verschränkt. Dass seine Bilder stets auch explizit die Produkte seiner ästhetischen Ermittlungen sind, zeigt sich auch durch deren Affinität zu operativen Bildern – zu jenen technisch-funktionalen Bildern, die im Zuge eines pragmatischen Unterfangens oder aber eines Erkenntnisauftrags hergestellt werden.³ Auf einem Monitor der Tour de FFF (FracFranceForce) beispielsweise folgt Hattans Kamera einem Rinnsal, das von der Decke über lose Kabel und Paletten läuft und den verpackten Werken bedrohlich näherückt. Seine Kameraführung übernimmt scheinbar die Arbeit eines Installateurs, der im Kontext seiner haustechnischen Untersuchung Heizungsrohre oder Wasserleitungen mit entsprechendem Gerät abtastet und auf undichte Stellen prüft. Andernorts scheint die kleine Kamera in Hattans Hand – ein Blick- und Tastwerkzeug in einem – die glänzenden, in Isolationsmaterial eingepackten Lüftungsschächte auf ihren ikonischen Wert hin zu testen.

Zwischen- oder Transiträume und Variationen des (auto-)mobilen Bildes

Wenn in jedem der 23 FRAC-Clips ein konkreter Ort und Innenraum porträtiert wird, so aktivieren die Road-Clips einen Referenzraum ganz anderer Art. Gefilmt wird manchmal aus dem Türfenster, selten durch die Heckscheibe und meistens durch die Windschutzscheibe, wo die Kamera mit einer selbstgebastelten Vorrichtung installiert worden ist. Das Auto dient als Dolly, mit welchem Hattan und Kuhn kreuz und quer, doch keinesfalls systemlos das Land durchmessen. Die zurückgelegten Wegstrecken verweben sich auf der Landkarte zu einem Netz, welches alle Institutionen miteinander verbindet. Keine Strecke wurde dabei zweimal abgefahren. Der aktivierte Raum ist sowohl das Land Frankreich, in welchem die Werke aus den FRACs zirkulieren, wie aber auch – bezogen auf das Subjekt – ein Zwischenraum, der an die Zeit seiner physischen Vermessung gebunden ist. Der Begriff „Stunden-Kilometer“ gibt durch seine Verschränkung von räumlicher und zeitlicher Maßeinheit einen Hinweis auf diese filmische Konzeption von Raum. Die bewegte Aussicht aus der Windschutzscheibe oder aus den Seitenfenstern, Blicke in den Innenrückspiegel oder in die Außenspiegel erschließen oder konstruieren diese Transit-Räumlichkeit. Im Gegensatz zu den schweifenden Streifzügen in den Archiven sind die Kamerafahrten unterwegs durch Bahnen – Autobahnen – vorgespurt und sowohl im Verlauf wie auch der Fahrtgeschwindigkeit streng geregelt. Straßen- markierungen, Leitplanken, Geschwindigkeitsbeschränkungen, Verkehrsschranken und Verkehrszeichen, Ampeln und nicht zuletzt die péages – die meist automatisierten, nur selten mit menschlichem Personal versehenen Mautstationen – rhythmisieren die Strecke von einem Ort zum andern.

In den ungeschnittenen Road-Clips ist die Videoaufzeichnung mit der Autofahrt verschaltet, und die immer gleiche Laufgeschwindigkeit des Films – durchgetaktet nach dem impliziten Timecode des Mediums – verhält sich in Beziehung zur variablen Fahrtgeschwindigkeit des eigenen Gefährts und zu den unterschiedlichen Tempi der Weggefährten vorne, hinten oder auf der Nebenspur. Ein Mofa taucht im frame, im Fensterrahmen des Beifahrers, auf und überholt den Bildausschnitt für kurze Zeit, dann überholt wiederum die Kamera und lässt das Mofa im rechten Off des Bildes verschwinden, fängt es wieder ein beziehungsweise schiebt es sich von Neuem in den Ausschnitt und hält sich schwankend in der Mitte. Wettrennen oder Überholmanöver dieser friedfertigen Art finden sich auch mit LKWs oder parallel zur Autobahn fahrenden Eisenbahnen. Der filmende Beifahrer auf dem Nebensitz liefert eine zeitgemäß digitale Version von Dziga Vertovs Kameramann, welcher auf einer fahrenden Kutsche steht, an seiner Kamera kurbelt und mit den anderen Kutschen um die Wette fährt. Je nach Ausblick, Umfeld, Garnitur der Straße entstehen diverse Wahrnehmungsbilder, welche die strukturellen Möglichkeiten des Beweg-Bildes Video geradezu systematisch ausloten. Der Scheibenwischer, der gelegentlich den Takt der Bilder vorgibt – je nach Witterung und Einstellung auch er in unterschiedlichen Tempi – wirkt wie ein schneller Zeiger oder das Pendel einer Uhr, ermittelt die filmische Zeit und die Reisezeit und macht beide sichtbar. Durch seine Wischbewegung auf der bildparallelen Windschutzscheibe bestärkt er zudem das filmische Bild teils als transparentes Fenster und teils als opake, komponierte Oberfläche immer wieder neu und formuliert damit eine basale Kritik des bewegten Bildes.

Auch an sich unbewegte Elemente, fixe Koordinaten in der Landschaft, die für kurze Zeit ins Bild geraten – Häuser, Bäume, Baumalleen, Masten, Pfosten, die die Straße säumen oder die

Seitenstreben einer Brücke –, werden durch die automobilen Kamera beschleunigt. Sie flickern, rattern als abstrakte und formale Größen durch das Bild und strukturieren, rhythmisieren, reflektieren den Film sowohl als komponierte Fläche als auch bewegte Einheit, welche ein On- und Offscreen beständig neu begründet. Vorder-, Mittel-, Hintergrund der gerahmten Landschaft schieben sich aneinander vorbei, denn je weiter hinten der Grund liegt, desto langsamer scheint er sich zu bewegen oder sogar – im Verhältnis zu den vorderen Gründen – in die entgegengesetzte Richtung zu laufen. Ein Meteoritenhagel, der am 15. Februar 2013 über Russland niederging, wurde dank der weltweit größten Dichte an Dash-Cams im Lande aus tausendfacher Perspektive mitgeschnitten und ins Netz gestellt.⁴ Während der Autofahrten von Hattan und Kuhn ist nichts ähnlich Spektakuläres passiert – doch der konkrete Rahmen für den Zufall war gegeben. Was in den Sichtbereich der Windschutzscheibe fiel, wurde registriert: Gegenlicht und was der Fahrtwind mit sich brachte, Flocken, Tropfen, Regengüsse und die sich ständig wandelnde und mal mehr, mal weniger getrübte Aussicht auf die Straße und den Verkehr. Darin zeigt sich ein weiteres allgemeines Prinzip der Verwendung von Video in Eric Hattans Werk: Das Medium bietet einen abgesteckten und dabei fokussierten, überwachten Spielraum für den Zufall. Dies ist eine von Siegfried Kracauer als Hang des Films zur Straße beschriebene mediale Eigenschaft, und dabei bietet die Straße den konkreten Schauplatz wie auch die Metapher für das Leben und die Kontingenz.⁵ Durch die automobilen Monotonie wird der Blick aufs Bild gestärkt und die ästhetische Beschaffenheit der Straße selbst wird zum Ereignis: Mittel- und Seitenstreifen, Pfeile links und Pfeile rechts, glitzernde Leitpfosten, Zufallsmuster aus alten und frisch geteerten Belagstücken, eine reflektierende Asphaltnaht wie eine Zeichnung im Entstehen. Ihr Duktus ist verzerrt, expressiv geworden durch den erhitzten Teer. Im Gegensatz zum Fahrer auf der Autobahn, der in solchen Fällen gegen Schläfrigkeit ankämpft, nickt die automobilen Kamera nicht ein und über weite Strecken registriert sie scheinbar seismografisch, was sich vor die Linse schwemmt.

Die formgebende Kraft der Zeit: Haptisch-Skulpturales und Optisch-Strukturelles

Das Medium Video dient in Hattans Werk zur künstlerischen Anerkennung von im Alltag aufgelesenen, unspektakulären Situationen oder Gegenständen und zu deren Umwandlung in Sehenswürdigkeiten oder ästhetische Objekte. Dazu werden die Fundstücke nach formalen Gesichtspunkten untersucht und gestaltet. Im Hinblick auf ihre sinnlichen Qualitäten lassen sich Hattans Videos in zwei Tendenzen unterteilen, die unterschiedliche körperliche Positionen implizieren und je ein anderes Verhältnis zwischen Kamera, Mensch und Welt artikulieren. Das exemplarisch an den FRAC-Clips aufgefacherte Repertoire an plastischen Formen und Volumina zeugt von einer eher haptischen Empfindlichkeit, was in erster Linie daraus resultiert, dass die Kamera in der Hand gehalten wird. Sie agiert als verlängertes Tastorgan, welches die physische Nähe zu den Dingen sucht und schafft und diese auf plastische Aspekte hin untersucht. Fenster und Geschwindigkeit der Road-Clips hingegen wirken sich auf das Verhältnis von Subjekt und registrierter Welt eher trennend aus und stärken statt der haptischen die optische Wahrnehmung. Die automobilen Kamera verkehrt mit einer optischen Distanz, hält sich die Welt vom Leibe beziehungsweise: Die körperliche Welt zeigt sich im Vorübergehen und schafft optische Effekte, abstrahierte, rhythmisierte Wahrnehmungsbilder. Für beide Tendenzen entscheidend ist die Fähigkeit des filmischen Mediums, die formgebende Kraft der Zeit zum Ausdruck zu bringen. Im einen Fall wirkt diese Kraft materiell verdichtend oder schürfend, Materie verschiebend, auf- oder abtragend. Im anderen Fall zeigt sie sich eher immateriell in Form von visuellen Rhythmen, Metren oder Zyklen. Die 1996 angelegte und bis auf Weiteres fortlaufende Video-Notiz-Arbeit *Béton liquide* ist eine Sammlung von gekaperten, durch Wind und Wetter, Zeit und Zufall formierten skulpturalen Alltagsformationen – Szenen der Beiläufigkeit oder Objekte, welche sorglos weggeworfen und durch den Zufall angeschwemmt vom „Lumpensammler“ mit der Kamera aufgehoben wurden.⁶ Ein vom Wind getriebener Becher oder ein geblähter Vorhang, Kapriolen eines Hochzeitskleides, das sich den Vorstellungen eines Hochzeitsfotografen widersetzt, absurdes Laubgebläse von Stadtgärtnern und die legendäre Plastiktüte im Wind. Dieses Sammelsurium an Luftskulpturen steht in einer langen Tradition der Filmgeschichte, denn seit jeher bringt die Kinematografie den Wind in die Bäume und erzeugt jenes Zittern der im Sonnenlicht glänzenden Blätter, von welchem Siegfried Kracauer in Anknüpfung an die ersten Propheten des Films geschrieben hat.⁷ Neben diesen animierten leeren Hüllen, welche Hattans Videosammlung bevölkern, sind es Tiere, deren skulpturale Qualitäten hervorgehoben werden und deren unvorhersehbare Bewegungen wie bereits zu Eadweard Muybridges Zeiten zugleich analysiert und synthetisiert werden. Hattan beeindruckt „die Selbstverständlichkeit, mit der Katzen die Richtung ändern“⁸, eine Eule, die höchst ökonomisch mit ihrer Energie umgeht, Enten, watschelnd, wartend, eine Gans, scharf konturiert am Straßenrand, Esel, Hunde und immer wieder Schafe in unterschiedlichen Zuständen – von gänzlich in Wolle gepackt bis ganz geschoren.

Die Installation *All the While* (2008) besteht aus acht Videos, welche in unterschiedlichen Größen und je nach Ausstellungskontext in unterschiedlichen Kombinationen direkt auf die Ausstellungswand projiziert werden. Im Gegensatz zu den Road-Clips der *Tour de FFF* (FracFranceForce), welche sich durch Schnelligkeit auszeichnen, haben die Videos dieser Installation die Qualität einer Zeitlupe, unter der die Dinge bis fast zum Nullpunkt gerinnen. Die Kamera ist in *All the While* großteils im Innenraum eines Hauses fixiert, das Eric Hattan und Silvia Bächli bewohnten. Die Entscheidung für eine feste Installation der Kamera mit Blick zum Fenster hinaus ist als eine für Hattans Kunst typische Reaktion auf die gegebenen lebensweltlichen Umstände zu verstehen. Bei einem längeren Aufenthalt in Seydisfiördur, einer kleinen Stadt im gleichnamigen „Fjord der Feuerstelle“ im Osten Islands, wo aufgrund einer Ausstellungseinladung eine Arbeit entstehen sollte, war alles Stock und Bein gefroren und die sensible Videotechnik hätte im ungeheizten Außenraum gar nicht mehr funktioniert. Der Winter 2008 war der härteste Winter seit 1960 und der Schnee lag bis Mai.

Der Fokus der Kamera bleibt auf den übrigen „Rest an Landschaft, an Information, an Handlung“ gerichtet, und durch den konzentrierten Blick zeigt sich die skulpturale Kraft von Wetter und Temperatur und ihre Einwirkung auf Wasser, Eis und Schnee.⁹ Eiskristalle auf der bildparallelen Fensterscheibe filtern den Blick auf das vor nebelhaftem Weiß erscheinende rote Dach des Nachbarhauses, wobei die Grenze zwischen einem geheizten, warmen Innenraum und einem Außenraum nicht nur durch die teils transparente und teils opake Scheibe kompositorisch genutzt, sondern durch eine leichte Taubewegung der Kristalle konkret visualisiert wird. Eine andere Projektion zeigt einen Eiszapfen, der wohl vom Dachvorsprung herab ins Haus- und Kamerafenster ragt und im Begriff ist, zugleich abzutauen und zu wachsen. Was zunächst paradox erscheinen mag, ist das eigentliche Gestaltungsprinzip des Eiszapfens. Wenn der kullernde Tropfen auf dem Weg nach unten anhält und gefriert, führt dies zu neuem Wachstum, wenn er jedoch fällt, trägt dies zur Rückbildung des Zapfens bei. Dies macht neben den sichtbaren möglichen Bruchstellen des Zapfens den suspense des Videos aus. Auf einem dritten Projektionsfenster fegt vom Wind getriebenes, nächtliches Schneegestöber durch den Kegel einer Straßenlampe, und zugleich sieht es so aus, als ob der Schnee an Ort und Stelle schwirrte und digitales Bildrauschen imitierte. Ein ähnliches Paradox aus Stillstand und Bewegung ist auch in einem anderen Video zu finden, in dem ein einlaufendes oder auslaufendes Fährschiff aufgrund des Dunstes und der großen Brennweite mit verflachendem Effekt eher still zu stehen als zu fahren scheint.

Die Frage, wie der videografische Blick durch ein Fenster zu einem ästhetisch relevanten Bild werden kann, stellt eine weitere Projektion von *All the While* besonders deutlich in den Raum. Das Video zeigt eine Wasseroberfläche mit Eisschollen, welche als opake weiße Flächen über die Spiegelungen des dunklen Wassers treiben. Auf der Bildoberfläche bilden sich wandelnde Kompositionsmuster, die über das Spannungsverhältnis von On- und Off-Screen zu reflektieren scheinen. Nicht nur die Schiffe schaukeln auf dem Wasser, sondern deren Spiegelbilder verzerren sich in den Wellenbewegungen der Wasseroberfläche – die Masten erscheinen verflüssigt und wogen wie aus Gummi. Eine erste Übersetzung vom Motiv in ein bewegtes Bild hat bereits die Wasserfläche unternommen, und das Medium Video unternimmt durch die Bestimmung der Brennweite und Ausschnittwahl die zweite Umwandlung.

Wohnen und Ausstellen – Orte der Produktion und Orte der Rezeption

Durch die Untiefe des gefilmten Weißes und durch die Trübung der Fensterscheiben, durch welche die Kamera für *All the While* filmte - aus dem Innenraum des Hauses in den Außenraum hinaus – wird nicht nur auf die konkrete Flächigkeit des filmischen Bildes verwiesen, sondern auch auf den Raum dahinter: auf das Off hinter der vierten Wand oder aber jenes „Äußerungs-Off“, in welchem die Kamera steht und welches in diesem Fall dem warmen Wohnraum entspricht.¹⁰ Dieser private Innenraum wird nun ganz in Hattans Manier des Umstülpens in den öffentlich zugänglichen Ausstellungsraum überführt. Der Besuch der Installation wird mit dem Aufenthalt an jenem Ort verschaltet, von dem die Aufnahmen zeugen. Die Repräsentation des videografischen Fensterblicks verläuft der Belichtungssituation genau entgegengesetzt, und entscheidend für diese Umkehrung ist die Projektion. Im Gegensatz zum Monitor als domestiziertem Heimmöbel, in welchem Projektor und Bildschirm im selben „miniaturisierten Apparat“ vereint sind¹¹, ist das projizierte Lichtbild nicht ein weiteres Element im Raum, sondern verschmilzt mit der Architektur. Im vorliegenden Fall wird es als eine Art videografisches Blend- oder Blindfenster plausibel. Dazu kommt, dass sich das Publikum in dem von Lichtkegeln durchkreuzten Bildraum bewegt und damit physisch ins Bild eingebunden wird. Im Gegensatz zur Installation mit Monitoren unterstützt diese Art der Installation die immersive Wirkung des klassischen Kinos und die Tendenz zur affektiven Einbindung des Publikums in einem geschützten Stimmungsraum mit Ausblick auf Bilder von Eis und Schnee.

Das weiße Licht fällt nicht von außen durch die Fenster ein, sondern wird vom stets sichtbar installierten Beamer aus dem Innern auf die Wände geschickt. Von dort belichten diese lichterfüllten Bilder von Eis und Schnee gleichsam noch einmal die dunkle Kammer der Kamera. Durch die Projektion der videografischen Blicke aus dem Haus hinaus wird der abgebildete Wohnraum in den Kunstraum gestülpt, und die Geschichte des Ausstellungsraums, in dem *All the While* erstmals installiert wurde, birgt diese Reflexion der Umkehrung in sich und verleiht der Installation ihre konkrete Ortsspezifität. Der Espace Beaux-Arts in Toulouse war nämlich einst eine Skulpturenhalle, welche lichtdurchflutet und durch viele Fenster nach außen geöffnet war. Den wachsenden Bedürfnissen nach mehr Wandfläche folgend, wurden diese Öffnungen durch Holzvorbauten geschlossen und die Halle zu einer nach innen orientierten Black Box oder zu einem durch Kunstlicht ausgeleuchteten White Cube umfunktioniert. Hier referieren die Projektionen nicht nur auf die Fenster des ehemaligen Wohnraums in Island, sondern auch auf die latenten Fenster des Ausstellungsraums in Toulouse. Die zeitlichen Qualitäten von Situationen, die in Hattans videografischer Arbeit nahezu systematisch untersucht werden, stehen stets mit der Form des Daseins in Verbindung, aus der die Videos entspringen – einem Wohnen, einem Reisen, einem Aufenthalt. In der Anlage der Videoinstallationen treten der Raum der Bildproduktion und der Raum der Bildrezeption in ein Verhältnis und überliefern gemeinsam spezifische Formen der Wahrnehmung, die sich im Rahmen eines Projekts ausgebildet haben. Das beschau-liche Verweilen im Innenraum von *All the While* steht dem rastlosen oder sprunghaften Umschalten zwischen den Monitoren der *Tour de FFF* (FracFranceForce) gegenüber. In beiden Fällen aber wird der Ausstellungsraum als Ort erkannt, an welchem einer bestimmten Form von Aufmerksamkeit ein geschlossener Rahmen geboten wird. Eine dritte Form von Aufmerksamkeit liefern die diversen Konstellationen von *Béton liquide*, in denen das durch den Zufall angeschwemmte und gefilmte Treibgut im Loop programmiert und auf Monitore überführt wird. In einer ersten Installation dieses Werkkomplexes im Aargauer Kunsthaus standen die gleichzeitig flackernden Fernseher auf ihren Verpackungen lose verteilt auf dem großflächigen Boden und hielten die Besucherinnen und Besucher zu einem gemächlichen Spaziergang an. Es ist kaum möglich, alle Fundstücke während eines einzigen Streifzugs durch die Ausstellung zu entdecken, und ein Überblick stellt sich, wenn überhaupt, nur allmählich und annähernd ein. Vielmehr ist es ein spontanes Aufmerken und Innehalten, das die Rezeptionsbewegung bestimmt. Was durch die Kombination der selbst flüchtigen oder in der Zeit bewegten Bilder und deren Verteilung im Raum erfolgt, ist die Betonung eines zeitlichen Zusammenfalls. Aufgrund der unterschiedlichen Längen der einzelnen geloopten Videos wird sich keine mögliche Konstellation von Bildern genau so wiederholen. Videos lassen sich kopieren und reproduzieren, diese mediale Eigenschaft ist Voraussetzung für die Aufführung von videografischen Wahrnehmungen - sie ermöglicht den Transfer von Hattans Arbeits- oder Alltagsleben in Räume der Kunst. Durch die Verteilung der Videos im Ausstellungsraum aber wird diese Eigenschaft sekundär, und was sich durch die räumliche Installation bildet, ist eine labile, sich andauernd verändernde und nicht von einem Standpunkt aus zu überblickende Gegenwart von flüchtigen Bildern. Diese Situation der Zerstreuung und der Unübersichtlichkeit versetzt die Besucherin und den Besucher in eine durch Hattans Aufmerksamkeit zugespitzte Jetztzeit oder Geistesgegenwart, welche die Reaktion mit den Sinnen und der Kamera auf das, was da ist, möglich macht und einem aufmerksamen Reisen, einem offenen und umsichtigen Wohnen oder aber einem wachen Alltagsleben gleichkommt. In diesem spezifischen Umgang mit den aufzeichnungs- und ausstellungstechnischen Möglichkeiten des Mediums Video zeigt sich die für Hattans Arbeit so entscheidende Durchdringung von Kunst und Leben.

1 Vgl. Dominique Païni, „Should we put an end to projection?“, *October* 110 (Herbst 2004), S. 23–48, besonders S. 24. 2 Zum „Eindringling“ vgl. Maja Naef und Ralph Ubl, „Eric Hattans Durch- und Übergänge“, in: *Niemand ist mehr da. Vous êtes chez moi*, Berlin: Holzwarth, 2006, S. 100f.; im vorliegenden Buch S. 262f. 3 Zu den „operativen Bildern“ vgl. z. B. Harun Farocki, „Aus der Phantom-Perspektive des Krieges“, in: *Grenzbespielungen. Visuelle Politik in der Übergangszone*, hrsg. von Beatrice von Bismarck, Köln: Walther König, 2005, S. 161f. 4 Die für juristische Zwecke geschaffene Dash-Cam – ein Beispiel für einen Generator von operativen Bildern – wird auf dem Armaturenbrett (engl. dash board) direkt an der Scheibe befestigt und speichert, ähnlich einem Videoüberwachungssystem, ununterbrochen Aufnahmen in einer Schleife. Nach Ablauf einer programmierten Zeit oder beim Erreichen des Speicherlimits werden die jeweils ältesten Aufnahmen nahtlos überschrieben. Im Falle eines Unfalls oder eines Verkehrsdelikts können diese Videobilder als Zeugnisse herbeigezogen werden. 5 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 109f. 6 Siehe etwa Walter Benjamin, „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“ (1939), in: *Gesammelte Schriften I.2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 582f., oder Siegfried Kracauer, *Theorie des Films* (siehe Anm. 6), S. 87. 7 Gay-Lussacs Rede im französischen Senat, 30. Juli 1839; zitiert nach: Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, S. 53. 8 Eric Hattan in Eric Hattan: *Ideavorir*, hrsg. von Sabine Schaschl-Cooper, Mutenz: Kunsthaus Baselland, 2003, unpaginiert. 9 Harriet Zilch, „Die Entdeckung der Langsamkeit“, in: Silvia Bächli/Eric Hattan: *Schnee bis im Mai*, Nürnberg: Kunsthalle; Köln: Snoeck, 2011. 10 Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 179. 11 Dominique Païni, „Should we put an end to projection?“ (siehe Anm. 1), S. 24.