

Maja Naef, Ralph Ubl:
Eric Hattans Durch- und Übergänge

Verschränken. In die lichte Halle auf der einen Seite oder in ihre mit Kartons, Decken und Planen abgedunkelte andere Hälfte? Diese Frage kündigt sich bereits von ferne an, sobald man den Glaskubus des FRAC d'Alsace in Sélestat erblickt hat – geteilt in einen schäbig verkleideten und in einen unangetasteten, transparenten Raum –, und sie muss spätestens am Eingang entschieden werden, der sich genau in der Mitte befindet. Entweder geht man zu den von der Decke hängenden Lagerkisten links oder zu der ebenfalls aus Lagerkisten aufgebauten Videoinstallation rechts. Während des Rundgangs zeigt sich dem Besucher jedoch bald, dass er diese Wahl nur deswegen treffen musste, um in der Ausstellung zu erfahren, dass der eine Teil den anderen immer auch enthält. Während es von aussen zunächst so scheinen mag, als wäre die linke Hälfte offen und die rechte geschlossen, ist es innen genau umgekehrt: Links bleiben die Kisten, die aus dem Kunstlager des FRAC stammen und von Eric Hattan eher zufällig ausgesucht wurden, geschlossen, rechts sind sie geöffnet. Wenn man nun aber zum Schluss kommt, dass mit der Öffnung der Kisten die Bilder in Bewegung geraten – in den Monitoren und Projektionen, die in und auf den Boxen zu sehen sind –, so ist die konträre Beobachtung nicht weniger richtig: Auch die geschlossenen Kisten, deren Aufschriften wir entnehmen können, dass sich darin ein „Armleder“ oder ein „Raynaud“ befindet, schwingen und bilden zusammen ein ebenso monumentales wie verspieltes Mobile. Auch die Unterscheidung zwischen motorisch-körperlicher und rein visueller Erfahrung, zwischen Installation und Videobild kann so nicht aufrecht erhalten werden. Die Videoinstallation verlangt von der Betrachterin, dass sie einen engen Parcours durchschreitet, und ebenso, dass sie sich – um überhaupt etwas zu sehen zu bekommen – bückt, hinaufschaut oder ihr Auge an eine kleine Öffnung, einen Türspion, drückt. Umgekehrt übersetzt das Mobile nicht nur die Schwere der von der Decke hängenden Kisten in ein leichtes Schweben; auch der Betrachter, der zwischen den baumelnden und versperrenden Gewichten hindurchgeht, erfährt eine Mobilisierung seiner eigenen Körpermasse, so als hätte die Gravitation ein wenig an Wirksamkeit verloren oder wäre von der Vertikalen in eine schwingende Horizontale umgelenkt worden. Ob zwischen schweren Körpern oder flimmernden Bildern, ob vor geschlossenen oder offenen Volumina, ob in einer Glasarchitektur oder in einer Blackbox, wir wissen nie, auf welcher Seite wir uns gerade befinden. Unsere peripatetische Wahrnehmung, ein Sehen, das immer auch ein Gehen, Stehen, Bücken oder Sich-Strecken ist, scheint einem Möbiusband zu folgen, das uns unversehens nach Innen oder nach Aussen, ins Helle oder ins Dunkle, in die Welt der Körper oder in die der Bilder führt. „Vous êtes chez moi“ – aber wo und wann? Denn die Unterscheidung, die wir wahrnehmen müssten, um entscheiden zu können, wo und wann dieses „chez moi“ beginnt, wird immer wieder aufgeschoben: Beginnt es im Ausstellungsraum, in einer Kiste, im Monitor in der Kiste, im Haus, das auf dem Monitor erscheint? Aber vielleicht ist der Titel der Ausstellung „Vous êtes chez moi“ auch als Ausruf zu verstehen, als überraschte Reaktion auf einen Nachbarn, der, wie es mitunter vorkommen mag, (z.B. mit der Spitze seiner Bohrmaschine) unversehens „bei uns“ auftaucht.

Benachbarn. Eric Hattan ist ein Eindringling. Er geht ins Lager des FRAC, lässt wahllos einige Kisten herausschaffen und öffnet sie auch noch. Dabei entdeckt er in einer verschiedene Teile eines Projekts von Diller & Scofidios. Das ausgepackte Miniatur-Modell, in dessen Mitte sich das Negativ einer Fotografie eingeklammert findet, etabliert eine unerwartete Nachbarschaft zu Hattans Ausstellung: Was lässt sich aus der Sammlung des FRAC, das seiner Aufgabe nach ein Kunstlager ist, zu dessen Konzept es nicht nur gehört, Kunst anzukaufen, sondern die Werke zirkulieren zu lassen, eigentlich machen? Wie lässt sich die komplexe Zeit- und Handlungsstruktur des Noch-Nicht und Nicht-Mehr des Ablagerns, welches der noch nicht entwickelte Abzug im Diller & Scofidio-Modell exemplarisch vorführt, fruchtbar machen?

Beim Auspacken ergeben sich überraschende Nachbarschaften, ebenso beim Einpacken, wenn in der einen Hälfte der Ausstellung jede Kiste mit Monitoren bestückt oder als Projektionsraum verwendet wird. Da erscheint zum Beispiel in einer Kiste und in einem Monitor eine rot-weiss gestreiften Plastiktüte, die vom Wind oder durch den Luftzug vorbeifahrender Fahrzeuge stets von neuem bewegt und fortgetragen wird. Das Leben wohnt in der Hülle, die einen unvorhersehbaren Weg bahnt. Die Haut, von der die Dinge einst zusammengehalten wurden, zeichnet uns eine Bewegung vor. Die ziel- und grundlos animierte leichte Plasikmembran lässt das Umherschweifen eines neuen Kometen entdecken: Der Geist der Dinge ist entwichen; die schweifende Aufmerksamkeit ist die Seele. Während Kunst-Kisten aufgrund ihres physischen und ebenso symbolischen Gewicht wie ein Mobile im Ausstellungsraum baumeln, ist die Monitor-Präsentation des Plastiksacks, eines umherdriftenden Überrests, in eine Kiste eingeschlossen und gewinnt dadurch eine eigene Schwere, einen Kontext, eine Präsenz. Dieser Form der Umkehrung oder Ausstülpung, dem Vertauschen von Innen und Aussen, Leben und Leere, welche der Plastiksack zum Thema macht, begegnet man in Hattans bewegten Bildern immer wieder: Das auf eine grosse aus Kisten und Karton gebaute Fläche projizierte Schaf schleift seinen Pelz hinter sich her, als liesse sich die herunterhängende Wolle zu einer Art schutzspendenden Behausung umwenden. Gleichzeitig erinnern die herunterhängenden Zoten auch an ein ausgerolltes Innenleben. Eingehüllt und ausgepackt zugleich mag das Schaf gerade darum schwer und unbeweglich wirken, weil es seine eigentümlich multifunktionale Ummantelung mit sich schleift. Es ist hier also die Aufnahme (nicht die Kiste), die dem bewegten Bild seine Schwere verleiht. – Anders bei anderen Tieren: Der beobachtenden Anwesenheit der Kamera erwidert die Eule mit ihrem wachsamem, unbeirrbareren, panoramatischen Blick. Der Monitor befindet sich denn auch, einem Überwachungsdispositiv vergleichbar, unerreichbar in die oberste Öffnung aufeinander gestapelter Kisten platziert. Während die Eule ihren Kopf in alle Richtungen dreht, dürfen wir allein von einer festgelegten Position aus beobachten. Wenn sich diese ungleichen Blicke treffen, entscheidet sich jedesmal aufs neue, wer hier der Eindringling ist.

Topologien. Wer sich, wie Eric Hattan, für räumliche Beziehungen interessiert, ist ein Topologe. Dass ihm ausgerechnet eine Eule zufliegt und die irritierende Nachbarschaftsfrage aufwirft, wer denn nun behaupten darf: „Vous êtes chez moi!“, wird niemanden überraschen, der sich auch nur flüchtig für die Geschichte der Topologie interessiert. War es doch niemand anderer als Euler (Leonhard), dessen Lösung des „Königsberger Brückenproblems“ als eine der Gründungsarbeiten jener mathematischen

Disziplin gelten kann, die damals „Lage-Analyse“, heute „Topologie“ genannt wird. Man wird diesen Zusammenhang nicht einfach der Laune eines Vogels zuschreiben wollen, sobald man darüber hinaus auch in Erfahrung gebracht hat, dass Eric Hattan bei seinen Nachbarschaftsuntersuchungen vor einer ähnlichen Problemstellung stand wie die alten Königsberger: Diese rätselten darüber, warum es nicht möglich sei, über alle sieben Brücken der Stadt zu gehen und wieder am selben Ort anzukommen, ohne eine von ihnen zweimal überqueren zu müssen. Vor einer vergleichbaren Aufgabe, die ebenfalls darin bestand, einen Weg nicht zweimal abzuschreiten, stand Eric Hattan, nachdem er in ein abbruchreifes Haus in die Banlieu von Paris eingedrungen war, alle Wohnungstüren zugemauert vorfand, sich jedoch durch verschiedene Löcher, die von Bauarbeiten aufgebrochen worden waren, zwischen den Wohnungen fortbewegen konnte. Der Gang von einem Innenraum in den nächsten, mitunter unversehens das Treppenhaus erreichend, dann wieder zurück in ein Inneres, das sich vom Aussen für immer abgewandt zu haben scheint – so streift die Kamera durch verlassene Zimmer, in denen die verstreuten Reste eines jäh aufgegebenen Lebens umherliegen, einer Bahn folgend, die von einem Inneren zum nächsten führt, um zuletzt doch noch ins Freie zu gelangen und Zuflucht auf dem Dach zu finden. Während wir dieser Fahrt in die Unterwelt eines HLM, die sich hoch über dem Strassenniveau erhebt, folgen, blicken wir unsererseits in einen Innenraum, den einer Kiste, der nur durch eine kleine Öffnung einsehbar ist. Das Prinzip der unvermuteten Nachbarschaft („Vous êtes chez moi!“) äussert sich also nicht nur darin, dass höchst Unterschiedliches auf engstem Raum nebeneinander und zumeist nur durch eine dünne Wand voneinander geschieden anzutreffen ist; nicht weniger überraschend ist der umgekehrte Fall, wenn wir bei unserem Nachbarn eindringen und dort noch einmal, wie im Traum, unserem Eindringen begegnen, also immer aussen bleiben, so sehr wir uns auch bemühen, das Innere zu erreichen. Emblematisch für dieses Nachbarschaftsverhältnis, wonach es unmöglich ist, „chez eux“ anzukommen, da sich immer wieder eine neue Schranke oder Hülle zeigt, ist die Arbeit „Chinese Box“: An einer Kiste ist ein Spion angebracht; wer durchblickt, sieht tief im Inneren der Kiste eine weitere Kiste. Diese Erfahrung lässt sich auch am formalen Aufbau von Hattans Installation in Sélestat nachvollziehen. Die Schachteln und Kisten sind ineinander- und übereinandergestapelt, in sich verschachtelte, immer aufeinanderbezogene, zu Projektionsflächen aufgefaltete Böden oder zu Kojen zusammengeschobene Kisten. Der Betrachter gelangt dabei immer wieder in einen Zwischenraum, der die Nachbarschaft zweier Orte erstmals oder auf überraschende Art und Weise zugänglich und erlebbar macht, nicht zuletzt zwischen Schau- und Lagerraum in Sélestat. Wie aber bewegt man sich in diesem Dazwischen?

Schweiften. Hattans Topographie umfasst Rand- und Übergangszonen: Abbruchhäuser, Brachen, Ruinen, verlassene und sich selbst überlassene Gegenstände, die Reste der Welt, Landschaften der Sorglosigkeit. Sie erschliessen sich einem peripatetischen Sehen; in sanften Kurven oder im unruhigen Rhythmus eines Hindernisparcours folgt Hattan Wegen, die mitunter aggressiv vorgebahnt wurden, durch Nachlässigkeit und Zerstörung. Hattan nähert sich mit seiner Kamera Autowracks, die im kargen Niemandsland, das sich überall befinden kann, zurückgelassen worden sind. Er dokumentiert das Stadium ihres Zerfalls, die verrosteten, dysfunktional gewordenen Zutaten abhanden gekommener Garanten für Mobilität und Beweglichkeit. Oder die Vogelscheuchen, deren farbige im

Wind flatternden Stofffetzen ihre körper- und schwerelose Gestalt zwar freigeben, aber dennoch ihrer Widerstandslosigkeit nicht ausgeliefert. Hattan folgt solchen Phänomenen aufmerksam voranschreitend, manchmal kurz verweilend, das Übriggebliebene und Sich-Selbst-Überlassene abstreifend, animiert er es mit einem flüchtigen Blick, streichelt gleichsam mit dem Kameraauge, ohne aber das Gesehene und Aufgezeichnete festzuhalten oder zum Fetisch eines sentimental Innenhalten zu machen. Schweifende Betrachtung, schweifende Welt. Diese Bewegung, die Hattan immer wieder in Häuser oder Wohnwägen führt, ist aber auch dann, wenn der Künstler zum Eindringling wird, immer auch ein Wiederherstellen: Sich dem Abgestossenen, Verdrängten wieder annehmen, sich ihm zuwenden und ihm derart ein Gehäuse geben. Auch so kann „Vous êtes chez moi“ verstanden werden: als die sorgende Feststellung, dass auch hier zwischen den Ruinen ein „chez moi“ entstehen kann. Das „hier“, von dem eben die Rede war, zeigt sich aber immer nur „dort“, in einem anderen Raum, dem der Ausstellung, in den das Schweifen übertragen wurden. Horten und Lagern, Stapeln, Verschachteln und andere Verfahren der physischen Verdichtung sind also immer auch Mittel, das Schweifen im Raum der Kunst erfahrbar zu machen, der sich im Gegenteil dadurch auszeichnet, dass jemand – der Künstler – Wege vorbahnt; Wege, die keine Grenzen ziehen, sondern Übergänge sind, die sich im Raum verlieren.