

Kirsten Claudia Voigt

Eric Hattan – entlang

Nebenwege, Gegenräume oder: Vom Unterlaufen normativer Strategien

Eine Frau putzt ein Fenster. Je nachdem, wo sie sich ‚entlang‘ dieser Front bewegt, wirkt sie leicht beengt, denn nicht nur der zur Seite geschobene Lammellenvorhang schränkt ihren Aktionsradius ein, sondern auch ein hohes Kühlgerät, dessen Rückseite hinter dem Vorhang erkennbar wird. Durch die Glasscheibe begegnet sie uns *en face*, freilich ohne ihren initialen Beobachter, den Mann mit der Videokamera, oder irgendetwas auf der Straße vor dem Fenster wahrzunehmen. Autos fahren vorüber. Sie arbeitet. Sorgsam, eifrig, ernst, intensiv, mit Schwamm und Fensterleder und gelegentlichen Seitenblicken zu einem unsichtbaren Jemand, mit dem sie unangestrengt, lächelnd einige Worte wechselt. Die Dame ist munter. Der Betrachter ganz leicht amüsiert. Denn während sie nebenbei ein wenig mit der Tücke der räumlichen Situation kämpft, wird sie hinter der polierten Glasscheibe und der „Mattscheibe“ des Monitors zum lebenden Bild.

„Natürlich zu sein, ist die schwierigste Pose, die man einnehmen kann“, soll Oscar Wilde gesagt haben. Der Frau hinter der Scheibe und allen anderen Personen, die Eric Hattan beobachtet, fällt es ganz leicht, natürlich zu sein, denn sie wissen nicht, dass jemand sie im Blick hat. All das sind gesammelte Zufälle. Dass und wie die Anwesenheit des fremden Auges Menschen zu Darstellern macht, ist ein überwältigend aktuelles Thema. Medien produzieren Masken. Sie eliminieren Selbstvergessenheit. Dieser jedoch begegnet man in einigen der 18 Videos der Ausstellung *Eric Hattan – entlang*. Menschen ohne Attitüde.

Eric Hattans Kunst, seine frappierenden Installationen und Assemblagen, seine Auf-, Ab- und Umräumaktionen, seine Konstruktionen sind legitimer Weise schon mit vielen Phänomenen der Kunst des späten 20. Jahrhunderts und der unmittelbaren Gegenwart in kunsthistorische Verbindung gebracht worden:¹ Mit den interventionistischen Kommunikationsstrategien, der Lebensnähe und dem anti-hierarchischen Denken der Situationistischen Internationale der fünfziger und sechziger Jahre zum Beispiel. Und es mag sein, dass Eric Hattan sich in den siebziger und achtziger Jahren auch aus Affinität zum lässigen Esprit der Aktionsformen jener damals schon aufgelösten Bewegung gerne und lange in Paris aufhielt. Unzweifelhaft steht seine Lust, mit den Dingen des Alltags zu operieren, unter anderem in jener von den Dadaisten begründeten Tradition der Aufwertung des *prima facie* Nicht-Künstlerischen und der Rehabilitierung des Abgelebten wie sie der italienischen *Arte Povera* zu danken ist. Hattans ironischer Zugriff auf vorgefundene Anordnungen, seine Freude am Umkrempeln, Umstülpen, Auf-den-Kopf-Stellen des Vertrauten ähnelt den humorvollen performativen Übertreibungen, die auch andere Schweizer Künstler wie Roman Signer, Peter Fischli und David Weiss oder Markus Raetz mit erfrischender Bravour betrieben. Schließlich wären da noch die spielfreudigen Konstrukteure und Bastler – etwa der unverfrorene Jean Tinguely, der brachiale Bernhard Luginbühl oder der sozial engagierte Thomas Hirschhorn, mit denen Hattan gewiss den Hang zum Provisorischen, zum Fragilen, Rumpelnden, Quietschenden, Schrägen, zum fabelhaft Unvollkommenen und mit bescheidenen Mitteln Hergestellten teilt. Einen Hang, der nicht aus der Sympathie für Trash, sondern aus einer Haltung ästhetischer Unabhängigkeit, der Nonkonformität, des Widerstands gegen vorgefundene Strukturen, Institutionen, Konventionen und Formen von Fremdbestimmung resultiert. Und natürlich gehört Eric Hattans multimediales Werk

¹ Vgl. dazu vor allem: Anthony Spira: „Praktische Lösungen für erfundene Probleme. Eine Einführung in das Werk von Eric Hattan“, in: *Eric Hattan. Works, Werke, Œuvres 1979-2015*, hrsg. v. Anthony Spira and Lutz Eitel, Berlin 2016, S. 13-17.

eigentlich partiell auch in den Kontext der Video-Kunst- oder Video-Skulptur-Geschichte der vergangenen dreißig Jahre.

Weitgehend übersehen wurde allerdings eine Perspektive, die im Kontext einer Sammlung wie jener der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe von augenöffnender Evidenz ist: Viele von Hattans Videoarbeiten lassen sich organisch mit weiter in die Vergangenheit zurückreichenden kunsthistorischen Entwicklungslinien assoziieren. Sie sind bewegte Genrebilder. Die Fensterputzerin in *en face* (2002) weiß nichts von und hat kein Auge für uns. Und dennoch ist sie aus bildwissenschaftlicher Perspektive verwandt mit Gerrit Dou's *Spitzenklöpplerin* aus dem Jahr 1667, die aus einem jener heimeligen und bedeutsamen Fensterbilder den Betrachter anschaut, für die die gelehrte Leidener Feinmalerschule berühmt war. Der Voyeur, der sich am Einblick in diese Guckkastenbühne und dem Anblick der jungen Dame delectierte, fühlte sich vor rund 350 Jahren von einer Schönheit angesprochen, die voll erblüht war wie die Rose auf der Brüstung. Und diese junge Frau wirkte nicht nur fleißig, sondern auch noch belesen und geistreich, was das Emblembuch auf dem Sims belegen sollte. Dieses Zimmertheater der Sittsamkeit setzte ein unmissverständliches Frauenlob in Szene.

Konsequent und beiläufig unterlaufen Hattans Werke hingegen die normativen Strategien der Darstellung und Selbstdarstellung. Sie laden ihre Sujets weder mit verklausuliertem Sinn noch mit betörender Sinnlichkeit auf – ganz gleich, ob er sie auf alten Fernschirmen zeigt oder als wandfüllende Beamer-Projektion. Sie verdanken sich nicht der Inszenierung, sondern den subversiven Strategien, der ausdauernden Wachsamkeit des umherstreichenden Flaneurs auf Abwegen, der Bewegungsstudien treibt – eigener und fremder Bewegungen. Was er aufspürt an Orten und Nicht-Orten, auf Nebenwegen, in Zwischenräumen und an Rändern, erhält allenfalls im Nachhinein, beim Schnitt, eine dramaturgische *Façon*.

Auch der *Weissmaler* in Genua (2016), der zielstrebig und fast unbeachtet einen kleinen Mauerstreifen mit einer Malerrolle tüncht, während sich um ihn herum geschäftige Passanten tummeln und er ganz auf sein Tun konzentriert bleibt, erinnert in einem Kontext wie jenem der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe an ein altmeisterliches Vorbild: Pieter de Hooch's *Eine Magd mit einem Eimer in einem Hinterhof* (um 1660). Hattans Arbeiten haben allerdings nichts von der feierlichen Stille, dem Glanz der Alltagsdarstellung des Goldenen Zeitalters. Verklärung des Alltäglichen und Banalen ist ihm von jeher fremd. Der Betrachter sieht sich nonchalant mit dem Ungeschönten konfrontiert. Hattans Videos sind nicht Aufzeichnungen aus einer wohlgeordneten, aufgeräumten, mit calvinistischem Fleiß beherrschbaren Welt – alle Bemühungen um Entropieverminderung geraten vielmehr provisorisch und imperfekt. Der Putz, den der *Weissmaler* bearbeitet, bröckelt. Die Müllmenge, die in *Wastemanagement* (2005) von einem tänzerisch agierenden Lkw- und Bagger-Ballett ausgeschüttet, aufgetürmt, weggeschoben und umgeladen wird, speist sich aus Konsumquellen, die nicht versiegen, sondern die Welt weiter überfluten werden mit nutzlosem Unrat. Und im gedehnten Blick auf dieses globale Missmanagement, wird bewusst, dass es sich hier um ein Vanitas-Stilleben der ganz besonderen, der gigantischen Art handelt.

In *Windowseat* (2003) kämpfen zwei unsichtbare Fensterputzer nicht nur gegen den Schmutz an der Hochhausfassade, sondern auch mit den pendelnden Widrigkeiten ihrer Ausrüstung, die kontrolliertes Arbeiten kaum zulässt. Dass die Fassade dennoch nach und nach, wie von Geisterhand, kühl-spiegelnden Glanz annimmt, frapportiert und tröstet ironisch: Auch unter erschwerten Bedingungen – können wir entnehmen – lassen sich noch passable Ergebnisse erzielen. Die Arbeitenden nehmen's professionell gelassen. Gelegentlich führt stoische Beharrlichkeit zum Ziel. Das trifft auch für den Lokführer zu, der eine Straße in Buenos Aires zu kreuzen versucht und sein Fahrzeug ausdauernd hupend, mit extrem gedrosseltem Tempo durch den nicht enden wollenden Strom der todesmutigen Passanten, der schier unzähligen forsch kutschierenden Busse und Pkws

steuert. Und es gilt auch für den cleveren Hund in *Dogslife* (20XX), der seinen Weg durch diesen Verkehr federnd, wendig und unbeschadet findet, mit dem trainierten Instinkt eines animalischen Großstädtlers. Manchmal geht es *entlang*, manchmal kreuzen sich Wege oder verlaufen unterirdisch wie in *Metafisica* (2016). Der Betrachter steigt mit ein in eine Lift-U-Bahn-Kabine im steigungsreichen Genua, die den Blick des Betrachters erst vertikal, dann horizontal führt. Blickwechsel sind Programm.

Und so klingt in *Windowseat*, in dem die Bewegung nach unten auf uns als Betrachter zusteuert, noch ein weiteres wesentliches Hauptmotiv der Werke von Eric Hattan an, eine Frage, die seine Arbeiten immer wieder stellen: Was sehen wir nicht? In *Windowseat* bleiben die Menschen unsichtbar, anonyme Funktionsträger. Das Augenmerk richtet sich auf einen diffizilen, fast slapstickartig umständlichen Prozess.

In dem Video *L'uomo* (2016) beobachten wir hingegen einen Menschen. Nun bleibt aber etwas anderes, konventionell besonders Sehenswertes dem Betrachter absichtsvoll verborgen. Wir nehmen Kies, Steine, Felsen, brüchige Mauern, Absperrgitter, eine Metalltreppe mit chromglänzendem Geländer wahr, Wellblechwände oben auf einem Weg, der wiederum durch ein Geländer begrenzt wird. Ins Bild bewegt sich entspannt ein älterer Herr im beigen Blazer, die Hände in den Hosentaschen. Er erklimmt die Treppe, zieht, oben angekommen, seine Hose mit einem energischen Ruck zurecht, bewegt sich zum Geländer, legt die Hände darauf und betrachtet seine Umgebung. Wäre da nicht der Ton, das Rauschen des Meeres – den Hattan übrigens in seinen Installationen meist abstellt –, wir wüssten nicht mit Bestimmtheit, dass es sich um eine Strandpromenade handelt. Wir sehen nur einen Ausschnitt, und der Mann am Meer fungiert nicht als romantische Repoussoir-Figur, die unseren Blick auf das Erbauliche oder Erhabene lenkt, auf das großartige Panorama, das Meer mit der Fülle seiner Schönheiten und Bedeutsamkeiten, sondern wir werden lediglich der Schäßigkeit hinter der Kulisse ansichtig. Den Rest dürfen wir erahnen, hinzudenken. Wir sehen vor allem das Schauen des Spaziergängers, das allerdings nicht von nennenswerten Reaktionen oder Emotionen begleitet wird. Nachdem der Mann kurz die Aussicht wahrgenommen hat, schlendert er gelassen hinter der skurrilen Wellblechkulisse aus dem Bild.

Eklatanter und subversiver könnte die Umleitung des Betrachter-Blicks und -Interesses nicht dirigiert werden. Obschon es sich hier um die theatralische Konstellation einer so genannten Mauerschau (Teichoskopie) handelt, in der gewöhnlich ein Beobachter einer Szene von etwas Kunde gibt, dessen der Zuschauer im Theater nicht selbst ansichtig werden kann, bleibt hier jede Andeutung eines Berichtes aus. Der Mann am Meer verlässt die Szenerie unbeeindruckt und lässt uns ratlos zurück. Das klassisch Sehenswerte findet sich entwertet, es wird uns vorenthalten, um unsere Aufmerksamkeit auf das Übersehene, die Passagezone umzubiegen.

Selbst wenn Eric Hattan uns das Meer zeigt, dann lediglich in einem winzigen, peripheren Ausschnitt, an einer Kai-Kante, an der sich wiederum ein kleines paradoxes Schauspiel ereignet. Die Wellen, die Naturgewalten spielen mit der Kanalisation. Aus einem Gully wird ein *Geysir* (2016), der die Anlage – statt für Abfluss zu sorgen – unter Wasser setzt. Prozesse, die sich kontradiktorisch verselbständigen, sucht dieser Künstler. Und damit stößt man auf eine nächste Traditionslinie, die sich just am Sinn für Realität entwickelte und für Hattans Œuvre eine bedeutende Rolle spielt: das kritische Motiv der „verkehrten Welt“.

Die Anwesenheit des Auges macht nicht nur Menschen, sondern auch Gegenstände, Dinge und Architekturen zu Darstellern. In der Werkauswahl, die Eric Hattan in Karlsruhe zeigt, ist dies zum Beispiel eine Chips-Tüte (*Walker*, 2012), deren Bewegungen im Wind der Künstler lange mit seinem verlängerten Auge folgt. Das hat eine gewisse, überraschende Eleganz und tänzerische Leichtigkeit, mal gesellt sich diesem toten Gegenstand weiterer Abfall wirbelnd hinzu und man beobachtet

plötzlich eine kleine freundschaftliche Begegnung, dann flattert sie wieder solo vor sich hin und legt dabei einen langen Weg zurück. *Treibgut* (2016) dümpelt in einer anderen Arbeit des Künstlers vor sich hin, driftet aus dem Sichtfeld, schwappt zurück, ziellos und doch dynamisch. Ein schaukelndes, knarzendes Stillleben.

Als stiller Beobachter legt es der Künstler nicht aufs Erzählen an, dennoch nehmen seine Aufzeichnungen aus dem Alltag, seine gelegentlichen ‚Roadmovies‘ ohne *Story* subtil Stellung zu Aspekten zeitgenössischer Lebenswirklichkeit, ohne Pathos oder demonstrativ formgebende Anstrengungen, ohne Aufwand oder die konzeptionelle Vorarbeit des Drehbuchschreibers oder Regisseurs. Eric Hattan bewegt sich durch Randgebiete, in die Ecken, Winkel und Zwischenräume, in Genua sozusagen immer an der Wand eines kurz vor dem Abriss stehenden Gebäudes *entlang* (2016), das zart und ziellos von einigen Kabeln umspinnen scheint, die dann plötzlich in die Höhe und weit vom Bau weg abzweigen. Es sind mitunter im wahren Wortsinne Negativ- oder Gegenräume, nämlich Leerstellen ästhetischer Überformung, die Hattan betritt, erkundet und durch seine Expeditionen ins Bewusstsein hebt. Eine erkleckliche Zahl von Parallelwelten hat der Künstler in Jahrzehnten aufgetan, Rückseiten, untergehende Topoi, Abgeschiedenheiten im Zentrum, blinde Flecken und Spiegel der Welt vor den Kulissen. Seltsame Wege eröffnen sich ihm, der von den wirtlichen Pfaden abweicht und zum Beispiel unter einer Schweizer Autobahntrasse entlangfährt, weil er ein seit Jahren nicht zu Ende gebautes Teilstück in Augenschein nehmen möchte. Ganz ungewöhnlich ist es kunsthistorisch gesehen nicht, dass ein Künstler Bauarbeiten – erfolgreiche oder in grotesker Form fehlgeplante – observiert. Da wäre man bei einer weiteren Bildgattung, die in einer Galerie Alter Meister auch ihren angestammten Platz hat: Hubert Robert zum Beispiel malte die Brücken und Bauwerke von Paris, den Abriss der Häuser auf der Notre Dame-Brücke und hielt die Konstruktion dabei auch von unten, vom Ufer aus fest. Hattan bewegt sich in *Lichtschnitt* (2014) entlang der Straße und schließlich genau unter ihr und zwar zufällig in jenem glücklichen Moment, in dem die Sonne einen schmalen Streifen Licht durch den Spalt zwischen den Fahrbahnen schickt. Ein gleißendes Lichtband entsteht sowohl auf den Boden als auch über dem Fahrer und der Kamera – eine Konstellation mit der Qualität einer minimalistischen Lichtskulptur wie sie James Turrell kaum sublimer erfinden könnte, trifft hier auf die rohe Realität einer trostlosen Trasse im Irgendwo.

So entstehen Veduten von Gegenräumen, Genrebilder alltäglicher Anstrengungen, Beobachtungen von Ding-Existenzen im Verborgenen, Visualisierungen von Morbidität, Vergeblichkeit und Vergänglichkeit, Verblüffendes, Bilder aus eigenwilligen, abwegigen, abstrusen, fremden und doch so nahen Zonen, die keinen kümmern, die still leben, in sich ruhen, ebenso nüchtern wie fast schon ‚natürlich‘. Jeder Ort kann zum Schauplatz werden, auch von Rückeroberungen und Umwertungen – vielleicht nicht von prominenten Ereignissen, aber von geschärfter Wahrnehmung. Das kann sehr befremdlich sein, sehr wirklich und erstaunlich unwirklich zugleich.