

Die Entdeckung der Langsamkeit. Silvia Bächli und Eric Hattan in der Kunsthalle Nürnberg

Text in catalogue to *Schnee bis im Mai* at Kunsthalle Nürnberg, 19 February – 1 May 2011

by Harriet Zilch

John blickte ins Eis, studierte die Formen und versuchte zu verstehen, was sie bedeuteten. [...] Stunde für Stunde zeichnete er die Formen der Eisberge. Er schrieb die Farben dazu: „Grün auf der Linken, rot auf der Rechten, und nach zehn Minuten umgekehrt.“ Er versuchte zu benennen, was er sah, aber das gelang schlecht. Es war eher eine Musik, die man in Notenschrift hätte schreiben müssen. Das feingerippte Meer umspielte und trug die Eisfiguren wie ein Takt, und sie selbst hatten, wie Klänge, eine Harmonie, obwohl sie doch etwas Gesplittertes und Geborstenes waren. Aber sie wirkten ruhig und zeitlos, so etwas konnte nicht hässlich sein. Hier war es friedlich. Weit hinten, irgendwo im Süden, sorgte die Menschheit für das Elend der Menschheit. In London war die Zeit etwas Gebieterisches, jeder musste mit ihr mithalten.¹

(Sten Nadolny: Die Entdeckung der Langsamkeit)

I. Vier Monate verbrachten Silvia Bächli und Eric Hattan im Frühjahr 2008 in der Hafenstadt Seyðisfjörður im Osten Islands. In einem holzgetäfelten Arbeitszimmer, gestrichen in einem ausgewaschenen Grünton, arbeitete Silvia Bächli an den ersten Blättern ihrer Präsentation *das (to Inger Christensen)* für den Schweizer Pavillon der 53. Internationalen Kunstbiennale in Venedig. Eric Hattan sammelte in diesen Monaten Aufnahmen für seine Videoinstallation *All the While*, die er auf Einladung der Kunstaussstellung *Le Printemps de Septembre* in Toulouse produzierte. Auf Spaziergängen entstanden gemeinsame Fotografien in einem Panoramaformat: keine narrative Bebilderung einer gelungenen Reise, sondern Landschaftsdestillate aus Schnee und Eis. Denn davon gab es auf Island in diesen Monaten sehr viel. Die Isländer sagen, dieser Winter sei im Tal der härteste seit den 1960er Jahren gewesen. Mit *Schnee bis im Mai*.

II. Bereits 2007 sprach Silvia Bächli in einem Interview mit Hans Rudolf Reust davon, weite, karge Landschaften, zum Beispiel die Landschaft Islands mit ihrer elementaren Leere, fasziniere sie weit mehr, als tropische Gegenden.² Tatsächlich liegen Parallelen zwischen den Zeichnungen Silvia Bächlis und einer winterlichen Landschaft mit ihrer monochromatischen Fläche aus Schnee und Eis auf der Hand: Schnee, der über eine Landschaft fällt, lässt alles Laute und Hektische verschwinden. Die aufdringliche Farbigkeit der Welt wird reduziert, alles riecht und klingt plötzlich anders und die vertrauten Wahrnehmungen werden hinterfragt. Unsere Schritte klingen anders, wenn leise der Schnee unter den Stiefeln knirscht und der Straßenlärm wird zu einem vermeintlich fernen gedämpften Brummen. Frisch gefallener Schnee scheint die Leinwand des Daseins neu zu grundieren.

Ebenso konterkarieren auch die Zeichnungen Silvia Bächlis unsere vertrauten Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten, da sie Blatt für Blatt ein Gegenmodell zu jener Welt entwerfen, die durch eine laute wie omnipräsente Bilderflut geprägt ist. Ihren ökonomischen Zeichnungen fehlt jeder überflüssige Strich, alles Grelle wie Aufdringliche. Als wäre all dieses unter einer Schneedecke verschwunden. Für Silvia Bächli bedeutet Zeichnen, dieses betont sie in Interviews und Gesprächen

immer wieder, vorrangig Weglassen. Ihre Zeichnungen zeigen die große Kunst der Reduktion, ihr Reichtum zu einem Konzentrat verdichtet. In einem Interview mit Claudia Spinelli antwortet Silvia Bächli auf eine Bemerkung über die Leere in ihrem Atelier, diese sei notwendig, da sonst die Gedanken hinter die Sachen kriechen würden und nicht mehr hervorkämen.³ Die isländische Landschaft erweitert diesen Kosmos: Die Leere des Studios setzt sich nach außen fort und bietet die Kargheit, die Silvia Bächli für ihre künstlerische Arbeit benötigt. Hier kann sich nichts und niemand verstecken.

Die in Island entstandenen Arbeiten stehen mit dem dort Gesehenen vielfach in Verbindung. In den 1980er Jahren führte Silvia Bächli ein zeichnerisches Tagebuch und auch die in Island gezeichneten Blätter wirken wie ein Journal mit visuellen Situationsbeschreibungen, Erinnerungsmomenten und Alltagswahrnehmungen. Diese Zeichnungen sind zunächst immer ein Dialog, den die Künstlerin mit sich selbst führt. Fotografien, die die Hängung der Blätter an den grünen Wänden des kleinen Atelierraums dokumentieren, zeigen, wie unmittelbar einzelne Arbeiten mit ihrer Umgebung korrespondieren:

Eine nackte Glühbirne hängt in das Blatt ebenso wie in den realen Raum hinein. Zeichnungen mit parallel verlaufenden Linien nehmen die Raumstruktur mit ihrer vertikalen Holzvertäfelung auf. Eine Zeichnung zeigt die Raumecke, in der sich die Vertäfelung der Wände und die Planken des Bodens treffen. Andere Blätter zeigen abstrakte Liniengespinnste und -formationen, die sich aus einer spielerischen Bewegung des Stifts zu ergeben scheinen. Auf vertikalen Großformaten sind breite, gestaffelte Pinselwischer weich ins Blattzentrum hereingezogen. Der Mensch zeigt sich in Figuren, Gesichtern, Köpfen, Beinen und Füßen. Eine liegende Figur wird von den Parallelschwüngen des Pinsels so umschlossen, als würden Wellen sacht über sie hinweg schwappen.

Die Farbigkeit dieser Zeichnungen ist die vertraute: schwarz, weiß und Grautöne, die sich durch die Verdünnung mit Wasser ergeben. Andere Arbeiten zeigen jedoch eine neue Farbigkeit, die auf das Gletscherwasser-Grün des Raums zu reagieren scheint. Auch die Blau- und Rottöne stehen in Verbindung mit dem ausgewaschenen Kolorit der isländischen Landschaft. Es sind die gleichen Farben, die auch auf den Panoramafotografien inmitten all des Weißen gelegentlich aufblitzen. Die Farbe Weiß reduziert die Wirklichkeit aufs Abstrakte und repräsentiert wohl deshalb ein Ideal der Moderne. Laut Wassily Kandinsky wirkt sie auf unsere Seele wie völlige Stille. In der weißen Kargheit Islands, in der die Farbe nicht die Regel sondern die Ausnahme darstellt, gewinnt sie für Silvia Bächli an Relevanz.

Diese isländische Landschaft mit ihren Bergen, Bäumen, Ästen und Gräsern spiegelt sich auch motivisch in einem Teil der Zeichnungen. Zusätzlich betont das vielfach gewählte horizontale Bildformat das Landschaftliche. Auf einer übergeordneten Ebene werden die Einzelblätter, von Silvia Bächli zu Gruppen zusammengefasst und in ihrer installativen Hängung exakt definiert, selbst zu Landschaften. Die Zeichnungen dehnen sich in den Raum aus, denn eine gute Zeichnung ist für Silvia Bächli stets größer als das durch den Blattrand begrenzte Format. Diesen Effekt hat sie einmal mit einer Tänzerin verglichen, deren Präsenz und Bewegung über die Fingerspitzen hinaus in den Raum reichen. Die Zeichnungen bestimmen mit ihren variierenden Formaten, unterschiedlichen Höhen der Hängung und den daraus resultierenden Abständen und Zwischenräumen ihr Umfeld, ebenso wie eine Tänzerin den Raum auch jenseits ihres Körpers definiert. Diese Abstände und Zwischenräume gehören zu den ephemeren Konstellationen untrennbar dazu und sie sind ebenso wie das Einzelblatt

Bestandteil der sich auf der Wand ausbreitenden Komposition. Sie dienen wie die Pausen eines Musikstückes der Entschleunigung und vermitteln Ruhe, Transparenz und eine Helligkeit, die an vom Schnee reflektiertes Sonnenlicht erinnert. Licht, das die Japaner *Yuki-akari*, Schneelicht, nennen. Dieses Licht ist kein Licht, das die Dinge ausleuchtet, sondern dient vielmehr der räumlichen wie zeitlichen Entgrenzung.

Eine verschneite Landschaft kann für den Menschen zu einem Fluchtraum werden, an dem er sich der beschleunigten Wirklichkeit der zivilisatorischen Moderne entziehen und dem Gebot des Schnellseins verweigern kann. Denn Schnee und Eis entschleunigen die Welt. Selbst Naturprozesse verlangsamen sich in der polaren Fauna, die Biozyklen passen sich an die Polartage und -nächte an und die Zeit erscheint gedehnt. In Sten Nadolnys Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* „profitiert“ davon der englische Polarforscher John Franklin. Das Ewige Eis ermöglicht ihm, nach seinem eigenen Zeitmaß zu leben. Auch Silvia Bächlis Zeichnungen haben diese abweichende und subjektivierte Zeitlichkeit. Sie vermitteln ein *Sich-Zeit-Lassen* und widersprechen damit dem gewohnten, ergebnisorientierten Handeln. Silvia Bächli sagt, dieses *Sich-Zeit-Lassen* sei für ihre Arbeit wesentlich, denn nur dadurch würde eine besondere Art von Wachheit möglich, die notwendig sei, um die ganz gewöhnlichen Dinge zu sehen, als sehe man sie zum ersten Mal: „Alles ist schon da, ich muss es nur auflesen.“⁴ Durch diese Wachheit wird das Flüchtige und vermeintlich Unbedeutende im Alltäglichen sichtbar: eine nackte Glühbirne, einfache Holzpaneele oder zwei parallelgesetzte Beine.

Dieses *Sich-Zeit-Lassen* umschreibt auch die dänische Lyrikerin Inger Christensen in ihrem 1969 veröffentlichten Gedichtzyklus *det (das): Das. Das war es. Jetzt hat es begonnen. Es ist. Es währt fort. Bewegt sich. Weiter. Wird. Wird zu dem und dem und dem. Geht weiter als das. Wird andres. Wird mehr. Kombiniert andres mit mehr und wird fortwährend andres und mehr. Geht weiter als das. Wird andres als andres und mehr. Wird etwas. Etwas neues. Etwas immer neueres [...]. Das (to Inger Christensen)* nennt Silvia Bächli auch ihre 33-teilige Installation in Venedig und zitiert in der Begleitpublikation aus Inger Christensens poetischem Schöpfungsbericht. Das nahezu mathematisch komponierte Gedicht, in dem kein Wort zu viel das sensible sprachliche Gleichgewicht stört, scheint in seiner Konsequenz auf die Arbeitsweise Silvia Bächlis, auf ihr *Sich-Zeit-Lassen*, *Vor-Sich-Hin-Fabulieren* und *Laut-vor-sich-hin-sprechen*⁵, übertragbar. Auch hier entsteht in einem Prozess aus Sehen, Denken, Versuchen, Durchspielen und Kombinieren etwas Anderes, etwas Neues ohne einen einzigen überflüssigen Strich, der die Ausgewogenheit der Komposition stören könnte.

III. Aus dem Gedichtzyklus *Das* zitiert auch Per Kirkeby in einer kleinen Katalogpublikation aus dem Jahr 1996.⁶ Der ausgebildete Geologe Kirkeby nahm erstmals 1958 an einer naturkundlichen Expedition nach Narsaak in Grönland teil und reiste auch später immer wieder ins Ewige Eis. Hier entstanden Aquarelle mit naturalistischen Landschaften, die unter den sonst weitgehend ungegenständlichen Werken eine Ausnahme darstellen. Per Kirkeby spricht in diesem Zusammenhang von *Restlandschaften*.

Restlandschaften zeigen auch die in Island aufgenommenen Videos der Installation *All the While* von Eric Hattan, die in der Kunsthalle Nürnberg aus sieben Projektionen besteht. Die Aufnahmen konfrontieren den Betrachter mit einer relativen Ereignislosigkeit, die der alltäglichen Bilderflut diametral widerspricht. Offerieren Film und Fernsehen stets ins „Zentrum des Geschehens“ zu führen,

so zeigt Eric Hattan die Nebenschauplätze des Alltags und lenkt den Blick auf einen *Rest* an Landschaft, an Information, an Handlung. Die Veränderungen in *All the While* sind so minimal, dass der Betrachter sich zunächst mit dem eingefrorenen Moment eines filmischen Standbildes konfrontiert glaubt. Dann fällt jedoch ein Wassertropfen, eine Eisscholle treibt vorbei, eine Nebelbank verändert ihr amorphes Erscheinungsbild.

Die Aufnahmen zu *All the While* entstanden, indem Eric Hattan seine Kamera auf einem Stativ in die Fenster des Hauses stellte, das mit seinen kleinen Zimmern während des Islandaufenthaltes zum Lebens- und Arbeitsmittelpunkt wurde. In den ersten Wochen war dieses Haus auch Schutzraum vor der unwirtlichen Außenwelt mit ihrer dauerhaften Kulisse aus Schnee und Eis. Längere Aufenthalte im Freien waren ebenso unmöglich, wie die sensible digitale Videotechnik außerhalb dieses Schutzraums zu nutzen. Silvia Bächli und Eric Hattan stellten wie vor ihnen Peter Høegs Fräulein Smilla fest: *Man kann versuchen, mit dem Eis zu leben. Aber man kann nicht gegen das Eis anleben [...]*.⁷ So wurde die spartanische Unterkunft auch zu einem Art Gedächtnis. Eric Hattan beschreibt das Haus als „Filmdose“⁸, da es die Eindrücke und Bilder von draußen zu speichern schien. Ebenso war für Silvia Bächli das grüne Zimmer nicht nur Atelierraum, sondern in seinen Strukturen und Gegebenheiten immer wieder auch selbst Mittelpunkt des zeichnerischen Interesses.

Der Geologe Friedrich Simony, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts damit begann, die Gletscher des Dachsteingebirges zu erforschen, errichtete zu diesem Zweck eine kleine Kammer, in die er 1875 eine Kamera trug. Friedrich Simony fotografierte mit konstantem Blickpunkt Jahr für Jahr aus einem Fenster dieser Kammer die Veränderungen des Hallstätter Gletschers mit dem Karlseisfeld. Die Fenster seiner Unterkunft nutzte der Geologe als Augen, um aus dem geschützten Innenraum die Veränderungen des Gletschers zu studieren. Der landschaftliche Wandel wird erst im Abstand von Jahrzehnten und im direkten Vergleich der dokumentarischen Fotografien sichtbar. Die Zeit nimmt damit in Friedrich Simonys Forschung einen zentralen Stellenwert ein. Eric Hattan verweist bereits im Werktitel *All the While* auf den Faktor Zeit als ein elementarer Aspekt seiner Installation. Die den Videos eigene Zeitlichkeit lässt einen fallenden Wassertropfen zu einem mit Spannung erwarteten Ereignis werden: Tropfen für Tropfen schmelzen die drei Eiszapfen vor dem Fenster. Langsam tauen die kleinen Schneeeinseln und gleiten die Glasscheiben hinunter. Friedrich Simony schrieb 1877 in seinem *Dachstein-Portfolio*, eine Kamera biete den besonderen Vorteil, dass „sie manche Erscheinung klar und übersichtlich fixiert, welche bei einer vorübergehenden Betrachtung [...] entweder ganz unbeachtet bleiben, oder doch nur oberflächlich und in Worten schwer darstellbar aufgefasst werden können.“⁹ In *All the While* hält auch Eric Hattan mit seiner Kamera einen kurzen Augenblick fest und entreißt ihn damit der Vergänglichkeit. Für den Betrachter werden so Details sichtbar, die seiner Aufmerksamkeit sonst verborgen geblieben wären. Die Bilder rufen eine konzentrierte Wachsamkeit hervor, die den sensibilisierten Betrachter befähigt, die Langsamkeit zu entdecken. Der Lohn für diese Entdeckung ist die Feststellung: „Alles ist schon da, ich muss es nur auflesen.“¹⁰

Die Videoinstallation *All the While* entstand für die jährlich in Toulouse ausgerichtete Kunstausstellung *Le Printemps de Septembre*. Die Einladung zur Teilnahme erfolgte kurz vor der bereits geplanten Abreise nach Seyðisfjörður. Eric Hattan begann dort unmittelbar die isländische Winterlandschaft zu filmen, obwohl es zu diesem frühen Zeitpunkt noch keine Entscheidung zur Präsentation einer neuen

Videoinstallation gab. Sein Konzept konkretisierte sich erst Anfang April. Bei einem Besuch in Toulouse wählte Eric Hattan den Ausstellungssaal der *Ecole des Beaux-Arts* für die Präsentation seiner Arbeit: vermeintlich ein White Cube, der sich bei genauerer Betrachtung jedoch als Black Box erwies. Historisch öffnete sich der klassische Seitenlichtsaal mit neun Fenstern zur Straße und zum Fluss Garonne. Jedoch wurden diese Fenster durch eine vorgeblendete Wand verschlossen und auch das Oberlicht, das es ursprünglich wohl gegeben hat, wurde einer Geschossaufstockung geopfert. Durch den Ausschluss des Tageslichtes wurde der Saal aus dem 19. Jahrhundert zur Black Box, die heute ausschließlich durch Neonröhren erhellt wird.

Diese Black Box erschien Eric Hattan als ideale Voraussetzung für eine mehrteilige Videoinstallation: „Ich benutze den Saal als dunkle Kiste: Die Außenwand mit den Fenstern hinter der vorgebauten Wand wird zur Projektionsfläche und die Projektionsfenster öffnen sich zu fernen Horizonten.“¹¹ Durch dieses Konzept entsteht auch für den Betrachter ein geschützter Raum, durch dessen Fenster er auf die Winterbilder blicken kann. Auch bot der querrrechteckige Saal für Eric Hattan die Möglichkeit, die Bilder von Längswand zu Längswand zu projizieren, ohne dass die über-Kopf montierten Beamer den Blick verstellen würden. Diese Überlegungen weichen von der Präsentationsform früherer Videoarbeiten ab. Die aus über 50 Videos bestehende Werkgruppe *Beton Liquide*, die ab 1995 entstand, wurde im Ausstellungskontext stets auf frei im Raum verteilten Monitoren gezeigt. Trotz der Unterschiede in der Präsentation bestehen zwischen *Beton Liquide* und *All the While* zahlreiche inhaltliche wie ästhetische Parallelen. Auch in *Beton Liquide* hält Eric Hattan mit der Videokamera phänomenologische Details und Alltagsbeobachtungen fest: Auf Streifzügen durch den urbanen Raum findet er in alltäglichen Situationen ein reiches Potential plastischer Grundformen. Eric Hattan verlagert seine künstlerische Arbeit von der Konzeption neuer Bildentwürfe hin zur Suche nach skulpturalen Formen, die beiläufig und durch Zufall entstanden sind: Die auf einem Fischteich treibende Schnur wird in ihrer absichtslosen Bewegung zu einer skulpturalen Form (*Fishing for shape*, 1999). Dies gilt auch für einen Papierstreifen, der durch den Wind sacht bewegt abstrakte Figurationen ausbildet (*Blowing in the wind*, 1999). Auch die legendär gewordene Szene des Hollywoodfilms *American Beauty* (1999), in der eine Plastiktüte durch die Luftströmung auf der Straße zu tanzen scheint, gab es bereits zuvor in Eric Hattans Filmfundus (*Air*, 1998). Wie die Zeichnungen von Silvia Bächli dokumentieren auch die Videoarbeiten von Eric Hattan eine künstlerische Strategie, in der dem *Sich-Treiben-Lassen* eine zentrale Bedeutung zugewiesen wird. Auch Eric Hattan entwickelt aus seiner Fähigkeit das längst Vertraute aus einer neuen Perspektive zu betrachten einen konzentrierten Blick für die Ästhetik des Nebensächlichen. Zentral ist dabei auch seine Offenheit, den Zufall anzunehmen, denn planbar ist weder der Flug eine Plastiktüte noch der einer Schneeflocke.

Für die Werkgruppe *Beton Liquide* nutzte Eric Hattan seine Videokamera als eine Art Tage- oder Notizbuch. In einem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2000 schreibt er: „Die Selbstverständlichkeit, mit der Katzen die Richtung ändern, und die Gleichzeitigkeit mit der Leben abläuft und die prallsten Bilder hervorbringt, lässt mich tagtäglich von Neuem staunen. Auf Spaziergängen durch die Stadt ist die kleine Videokamera ein ideales Notizbuch.“¹² Dieser Aspekt gewinnt im Kontext der Entstehung von *All the While* erneut an Relevanz. Eric Hattan berichtet, er habe sich in Seyðisfjörður täglich Notizen zum Alltag gemacht und zugleich mit der Videokamera situative Eindrücke von einer durch die Bandlänge vorgegebenen maximalen Dauer von einer Stunde dokumentiert.¹³ Die im

Ausstellungskontext nun parallele Projektion dieser Momenteindrücke bewirkt eine eigentlich unmögliche Gleichzeitigkeit aller Bilder:

Wassertropfen fallen und eine sanft bewegte Nebelbank baut sich vor dem Betrachter auf. Langsam fließt Wasser vorbei, das mit der Farbigkeit des Himmels auch die eigene Farbe verändert. Von rechts schwimmt eine Eisscholle in den Bildausschnitt. Sturmböen treiben, durch ein Flutlicht dramatisch ausgeleuchtet, Schneeverwehungen vor sich her. Der Mensch taucht nicht direkt auf, jedoch verweist die sich im Wasser spiegelnde Hafenarchitektur auf seine Existenz. Einsetzender Regen lässt diese Spiegelungen erzittern. Die *Norröna*, eine Autofähre der färöischen Reederei *Smyril Line*, verlässt in der Ferne langsam den Fjord. Dampf steigt aus ihrem Schornstein. Auch den Flug von Reykjavík nach Egilsstaðir zeigt *All the While*: Die Motoren starten, das Fahrgestell setzt sich in Bewegung, wird immer schneller, löst sich vom Boden und wird für die Dauer des Fluges eingefahren. Bis die Maschine die Wolkendecke durchstößt ist die verschneite Landschaft Islands zu sehen. Die weiße Ebene, durchbrochen von Wasserläufen, Straßen und Feldbegrenzungen, wird beim Anflug auf Egilsstaðir erneut sichtbar. Vage erinnern diese Strukturen an Silvia Bächlis schwarze Linienformationen auf weißem Grund. Die Erschütterung bei der Landung ist kaum wahrnehmbar, selbst hier bleibt die Kamera ruhig.

All diese Bilder sieht der Betrachter parallel und in einem gleichmäßigen, harmonischen Zeitfluss. Zwar werden die Projektionen im Ausstellungskontext in einer Endlosschleife gleichzeitig gestartet, jedoch verhindern die variierenden Bandlängen eine Synchronität der Bilder. Wie im Leben kehrt eine Situation nie exakt wieder und die Bildkombinationen verschieben sich permanent.

Erst nach der Rückkehr in die Schweiz sichtet und editiert Eric Hattan das Filmmaterial. Technische Effekte wie langsame Überblendungen sind sparsam und sensibel eingesetzt und treten nicht in Konkurrenz mit der bestimmenden Ästhetik des Kargen und der Verknappung. Im großzügigen Basler Atelier lassen sich die Filme in Großprojektionen sehen. Hier fällt die Entscheidung, *All the While* in unterschiedlichen Bildgrößen und Höhen zu projizieren, woraus sich eine Art „Petersburger Hängung“ ergibt. Die Details der Aufnahmen sind dabei ebenso bedeutend, wie die Gleichzeitigkeit aller Bilder und der daraus resultierende Gesamteindruck. Die einzelnen Videos scheinen zu einem 360° Panorama aus Schnee und Eis zu verschmelzen. Bewegt sich der Betrachter entsteht eine Welt nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und mit einem differenten Zeitempfinden. Dies erinnert an die Zeichnungen Silvia Bächlis, die sich, ebenfalls in variierenden Formaten und unterschiedlichen Höhen der Hängung, in den Raum ausdehnen. In beiden Fällen gehören die Wände des Raums untrennbar zum Bildfeld. Indem Eric Hattan dem Betrachter mehr zeigt, als dieser wahrnehmen kann, gelingt ihm eine Ausdehnung des Raums und eine Erweiterung des Blickfeldes hin zum Panorama. Der Betrachter sieht sich in einem Kosmos aus Schnee und Eis, ähnlich wie es Thomas Bernhard in seinem Roman *Frost* (1963) beschreibt: *Es war, als befände ich mich in einem Aquarium, in dem das Wasser eingefroren ist. Alles in diesem Aquarium war eingefroren. Die Baumstämme. Die Sträucher. Alles. Eingefroren in weißliches Eis [...].* Der Betrachter kann sich in diesem durch die lichtstarken Projektionen erhellen „Aquarium“ ungehindert bewegen. Erich Hattan nutzt das Licht der Projektionen nicht nur, um die Filmbilder zu transportieren sondern auch um die Eigenwirklichkeit der Black Box zu fördern. Erst die Projektionen verleihen dem ansonsten dunklen Saal Sichtbarkeit und ermöglichen dem Betrachter ein dualistisches Raumerlebnis. Seine physische Präsenz wird zu einem essentiellen

Bestandteil der Arbeit. Er bespielt die Bühne vor den Bildern und fördert wie strukturiert die skulpturale Absicht der Arbeit.¹⁴

IV. Trotz der jeweiligen Eigenständigkeit, ermöglicht ein Gang durch die Ausstellung, die Parallelen zwischen den Werken Silvia Bächlis und Eric Hattans zu sehen. Teils sind diese Gemeinsamkeiten formaler Natur. Teils stehen die Analogien in Verbindung mit einer grundlegenden Verwandtschaft im Denken sowie in der Wahrnehmung der Außenwelt. Der gemeinsame Aufenthalt in Island mag diese Parallelen befördert haben. Für Silvia Bächli und Eric Hattan wurde die spartanische Unterkunft in Seyðisfjörður zu einem gemeinsamen Gedankenraum.

Die isländische Landschaft prägt als Subtext alle ausgestellten Arbeiten. Bei einem Blick auf frühere Werke überrascht dieses nicht: Es existiert eine tiefe Verwandtschaft zwischen einer monochromatischen Winterlandschaft aus Schnee und Eis und den Zeichnungsensembles Silvia Bächlis. Eric Hattan thematisiert auch in früheren Arbeiten zufällig entstandene, plastische Grundformen. Die isländische Natur hält ein großes Angebot dieser skulpturalen Formen bereit. Jedes Eiskristall ist eine filigrane Skulptur.

Mit Schnee und Eis ist eine verlangsamte Zeitlichkeit eng verknüpft: *Schnell, schnell!* geht nicht, wenn uns die Natur zu anderem zwingt. Bei einem Blick auf die bei gemeinsamen Ausflügen entstanden Fotografien wirkt die dort abgebildete Welt seltsam zeitenthoben. Zwar zeigen die Aufnahmen immer wieder auch Industriearchitektur wie Lagerhallen oder Kühltürmen, jedoch fehlt ein Anzeichen dafür, dass hier tatsächlich etwas gefertigt, gefördert oder produziert wird. Eine Welt, in der vermeintlich nichts geschieht, schärft die Konzentration für die Details und lässt Dinge sichtbar werden, die sich der Aufmerksamkeit sonst entziehen. Eine solche Welt lässt *die Schnellen schnell und die Langsamen langsam sein, jeden nach seinem aparten Zeitmaß*.¹⁵

Silvia Bächli und Eric Hattan arbeiten beide in einem Prozess aus Sehen, Denken und Versuchen. Ihre Arbeiten beziehen den Zufall stets ein und entstehen ohne vordefiniertes Ziel. Eher sind sie Ergebnis eines langsamen Tastens als eines beherzten Zugreifens. Silvia Bächli äußerte 2003 in einem Interview, jede Arbeit müsse etwas Unfertiges behalten, eine Möglichkeit für den Betrachter mitzutun, hineinzuschlüpfen, weiterzuspinnen.¹⁶ Diese Möglichkeit bieten die Zeichnungen von Silvia Bächli wie die Installationen von Eric Hattan.

¹ Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit, München 1983

² Hans Rudolf Reust im Email-Dialog mit Silvia Bächli, in: Prix Meret Oppenheim 2003, Interviews, Hrsg. Bundesamt für Kultur, Bern 2003, S. 19–26

³ Silvia Bächli – Zeichnen ist eine Arbeit ohne bekanntes Ziel, Silvia Bächli im Gespräch mit Claudia Spinelli, Kunst Bulletin, 6/2009, S. 30–35

⁴ Silvia Bächli, zit. nach Stefanie Hauer, Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land, Kat. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Ostfildern 1995, S. 6

⁵ Umschreibungen, die Silvia Bächli in verschiedenen Interviews und Gesprächen verwendete

⁶ Per Kirkeby, Neue Bilder, Galerie Michael Werner, Köln 1996

⁷ Peter Høeg, Fräulein Smillas Gespür für Schnee, München 1992

⁸ Eric Hattan in einer Email vom 30. November 2010

⁹ zit. nach Monika Faber, Die Weite des Eises. Zur fotografischen Wahrnehmung von Alpen und Arktis seit 1863, in: Die Weite des Eises – Arktis und Alpen 1860 bis heute, Kat. Albertina Wien, Ostfildern 2008, S. 14

¹⁰ Vgl. Anm. 4

¹¹ Eric Hattan, zit. nach dem Manuskript einer Rede von Michel Métayer, Direktor der l'ESBA (Ecole supérieure des beaux-arts) in Toulouse (unveröffentlicht)

¹² Eric Hattan, in: Beton Liquide. Eric Hattan Video. Kat. Aargauer Kunsthaus/MAMCO Musée d'art moderne et contemporain, Genève, Baden/Schweiz 2000

¹³ Vgl. Anm. 8

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Anm. 1

¹⁶ Vgl. Anm. 2