

## Pulheim, Johannisstraße 14

«Niemandland, das ist das Land, wo der Schorsch seine selbstgebastelte Rakete zündete und wo die Anne ihren ersten Kuss bekam. Niemandland gibt es nicht, wenigstens nicht in einer anständig geplanten Stadt. Niemandland ist ein Produkt der Planung: ohne Planung kein Niemandland. (...) Niemandland ist der Leerraum zwischen dem Stadtkörper und seinem zu groß geschneiderten Planungsanzug. Wir alle, besonders aber die Halbwüchsigen, sind ihm dankbar dafür.» (Lucius Burckhardt, «Niemandland», 1980)<sup>1</sup>

Auf der Farbfotografie entwickelt die vorgefundene Situation eine surreale Wirkung: In der Mitte des Bildes befindet sich ein kugelrunder Busch. Unser Blick erfasst ihn sofort, denn er bildet den Endpunkt eines ins Bild hineinführenden Gartenzauns, der der Komposition eine geometrische Strenge verleiht. Er steht inmitten einer asymmetrischen Grünfläche, die an ihrer linken Seite durch Gebäude von unterschiedlichem Charakter begrenzt wird. Die Begrenzung auf der rechten und vorderen Seite besteht aus Parkplätzen. Die dort stehenden Autos schmiegen sich in ornamentaler Manier ans Grün – als hätten sie sich versammelt, der Fläche einen anständigen Rahmen zu verleihen. Der Hintergrund des Bildes ist hermetisch abgeriegelt durch einen stereotypen Neubau, der mit seinen zahlreich «blickenden» Fenstern etwas Bedrohliches ausstrahlt. Das Grün selbst wirkt auf den ersten Blick wie eine Leerstelle – Abwesenheit ist der Begriff, der sich aufdrängt. Er wird wahrscheinlich assoziiert durch den messerscharfen, klaren Schnitt, der das angrenzende Backsteingebäude abschließt und Vorstellungen über ein hier einst gestandenes Haus aufkommen lassen. An seiner Stelle steht nun ein kleiner Schuppen, der in der Frontalität der fotografischen Aufnahme eine gewisse Majestät ausstrahlt. Bei genauerer Betrachtung fallen Unstimmigkeiten ins Auge: Was mag die verloren zwischen Zaun und Parkplatz stehende und wie aus einem Magritte-Gemälde entnommene Straßenlaterne einmal beleuchtet haben? Wie lässt sich der schmale Streifen erklären, der sich zwischen Grünfläche und Leitplanke mit einem zweiten rundlichen Busch behauptet?

Wir befinden uns mitten in Pulheim, an der Johannisstraße 14. Dass wir die vorgefundene Situation in ihrer Komplexität wahrnehmen, verdanken wir der oben erwähnten Fotografie – als Benutzer des öffentlichen Raums wären wir gedankenverloren daran vorbeigegangen. Hier zeigt sich, was Walter Benjamin in seiner *Kleine(n) Geschichte der Photographie* so schön formuliert hat: Es ist die Fotografie, die die unbewussten Aspekte unseres Sehens zum Vorschein bringt.<sup>2</sup> Durch ihr Abstraktionsvermögen verschieben sich die gewohnten Hierarchien – vermeintlich Nebensächliches rückt in den Mittelpunkt, Vertrautes wird fremd, bekommt etwas Sperriges, das sich eingeübten Sichtweisen in den Weg stellt. Die erwähnte Fotografie stammt von Eric Hattan, Künstler, Forscher, Bastler, Tüftler und Entdecker. Bei seinen Streifzügen durch Pulheim ist er auf diese «postmoderne Landschaft»<sup>3</sup> gestoßen; er hat sie nicht erfunden, sondern er hat sie entdeckt – eine Differenzierung, auf die zurückzukommen ist. Und er hat die nicht-logische Anordnung ihrer Einzelheiten, die sich als Durchdringung von städtischer In-

frastruktur und ländlichen Strukturen zu erkennen gibt, in dieser fotografischen Skizze festgehalten. Pulheim ist wie viele Kleinstädte der Agglomeration eine Flächengemeinde, die 1975 aus der kommunalen Neugliederung der vier einst selbstständigen Gemeinden Brauweiler, Pulheim, Sinnersdorf und Stommeln entstanden ist. Hier, an dieser ausserkorenen Stelle, zeigt sich die geografische Durchsetzung von Fragmenten der Stadt und des Landes, wie sie für die «neuen stadtländlichen Ausbreitungszone[n]», wie der Soziologe Lucius Burckhardt solche Strukturen genannt hat, typisch ist. «Das Konglomerat von neugebauten Wohnsiedlungen, unbebauten, weil verspekulierten Grundstücken, aufgegebenen gewerblichen Anlagen, dazwischen eingesprengten noch bäuerlichen Teilen, schafft im metaphorischen Sinne eine ‚Brache‘, die uns, weil unlogisch, bei der Interpretation des Gesehenen im Stich lässt.»<sup>4</sup> Die hier vorgefundene Collage aus Relikten unterschiedlichster Zeiten und Nutzungen ist nicht das Resultat einer gezielten städtebaulichen Planung, sondern zeigt sich als Situation, die sich im Laufe der Zeit so ergeben hat. Gerade deshalb ist sie für Eric Hattan interessant: In diesem Ensemble sind plastische Kräfte am Werk, hinter denen keinerlei künstlerische Intention steckt. Stattdessen sind sie das Ergebnis von vielschichtigen, nie endenden sozialen Prozessen: Stadtentwicklung als Zeugnis unzähliger Beschlüsse, Normen und Finanzierungsweisen, die das gesellschaftliche und urbane Zusammenleben prägen.

Eric Hattan interessiert sich besonders für solche skulpturalen Situationen, vielleicht und gerade auch deshalb, weil sich anhand dieser fragilen Konglomerate etwas über das soziale, politische und das kulturelle Handeln des Menschen erzählen lässt. Er bedient sich für seine Arbeit dabei einer Methode, wie sie in den 1950er Jahren von den Situationisten entwickelt worden ist: Eric Hattan ist zunächst einmal Spaziergänger. Er macht sich die von den Situationisten entwickelte experimentelle Verhaltensweise der «Dérive», des Driftens oder ziellosen Umherschweifens, zu eigen, um die städtische Landschaft zu erkunden.<sup>5</sup> «Dérive» ist Gehen ohne Ziel, ist Verlaufen, Aktion, ist das Sammeln von Dingen und das Festhalten von Situationen, die man auf der Straße findet, ist das Einsteigen in eine U-Bahn, in den nächstbesten Bus, um irgendwo auszusteigen. «Dérive» ist das Aufgeben der üblichen Beweggründe, um von A nach B zu gelangen, es ist das Achten auf das Gelände, dessen Vegetation, die Tiere, die von Menschen zurückgelassenen Gegenstände. Wenn es früher vor allem die Videokamera war, die Hattan auf solchen Spaziergängen begleitet und seinen Blick fokussiert oder sogar ersetzt hat, so ist heute auch der Fotoapparat dazugekommen, der nicht nur im Sinne einer (Erinnerungs-)Skizze, sondern auch zur Schärfung der eigenen Wahrnehmung eingesetzt wird. Eric Hattans Vorgehen kombiniert den Scharfsinn des Pfadfinders und Entdeckers mit der spielerischen Experimentierlust des forschenden Künstlers und beinhaltet immer auch ein selbstreflexives Moment, das den «Spaziergangswissenschaftler» Burckhardtscher Prägung auszeichnet: «Ein Anliegen der von uns so genannten Spaziergangswissenschaft muss es also sein, gleichzeitig mit der Wahrnehmung auch die Determiniertheit unserer Wahrnehmungsformen aufzuzeigen, so daß auch neue und ungewohnte Beurteilungen altbekannter Situationen möglich werden. (...) Die Spaziergangswissenschaft ist also ein Instrument sowohl der Sichtbarmachung bisher verborgener Teile des Environments als auch ein Instrument der Kritik der konventionellen Wahrnehmung selbst.»<sup>6</sup>

Zur «Sichtbarmachung» des entdeckten Konglomerates waren für Eric Hattan die in Pulheim entstandenen Fotografien nicht ausreichend; sie dienen ihm eher der Forschung und beanspruchen nicht den Status von autonomen Kunstwerken. Um die vorgefundene Situation ins Wahrnehmungsfeld und damit ins Bewusstsein der städtischen Bewohner zu rücken, bedient sich Eric Hattan einer künstlerischen Strategie, die nicht nur seine ortsspezifischen Projekte, sondern auch sein skulpturales Œuvre charakterisiert: Er agiert mit dem kleinstmöglichen Eingriff – der Verlagerung –, um die vorgefundene Situation ästhetisch überhaupt verständlich zu machen. «Ich sehe etwas und reagiere darauf. Was ich sehe, animiert mich, damit etwas zu machen. Es geht mir nicht um eine Neuerfindung, nicht um ein Agieren, ich reagiere auf Situationen und Zustände, die ich vorfinde. Es geht mir um ein Infragestellen durch Umdenken, um ein Zufügen und Wegnehmen am Bestehenden.»<sup>7</sup>

Für Pulheim hat er Oliver Senn, einen befreundeten Schlagzeuger und Architekten dazu geholt, um mit ihm gemeinsam an der Inszenierung dieses Ortes zu arbeiten. Um die vorgefundene Situation zu zeigen, um sie im wörtlichen Sinne auszustellen, wählen die beiden Künstler zwei sich ergänzende Interventionen: Einerseits greifen sie akustisch in das bestehende Ensemble ein; sie entscheiden sich für den vorhandenen Schuppen und verwandeln ihn in einen «Rockschuppen». Neun in ihrem Charakter sehr unterschiedliche Schlagzeugsoli werden im privaten Übungskeller aufgenommen und mit Hilfe von Verstärker und Boxen in den Schuppen verlegt. Die Anlage ist so programmiert, dass die Soundfiles täglich zwischen 11 und 20 Uhr von einem Zufallsgenerator ausgewählt und abgespielt werden. Sowohl die Reihenfolge der einzelnen Files wie auch die Dauer der einzelnen Pausen zwischen den Soli werden dem Zufall überlassen, so dass es durchaus sein kann, dass sich der erwartungsvolle Besucher mehrere Stunden gedulden muss, bis er in den Genuss eines kurzen Solos kommt. Für die Arbeit zentraler ist für einmal jedoch nicht der Besucher, sondern der ahnungslose Passant. Dieser bewegt sich auf gewohnten Bahnen und wird überrascht durch akustische Signale, die ihn aufhorchen und die Situation unter einem veränderten Blickwinkel überhaupt erst wahrnehmen lassen.

Die zweite, weniger spektakuläre, jedoch für das Verständnis der Arbeit nicht weniger bedeutungsvolle Intervention ist die sanfte Renovierung, die Eric Hattan und Oliver Senn dem Schuppen verpasst haben. Das neue Dach aus rotem Wellblech schützt nicht nur die untergebrachten Boxen vor Wind und Wetter, sondern entwickelt auch eine Signalwirkung, die zusammen mit der leuchtend grünen Tür stereotype Bilder eines Gartenhäuschens aufkommen lässt. Mit Werkzeug und Material aus dem Baumarkt haben sie die Strukturen des Schuppens gefestigt und seine Erscheinung minimal geglättet und poliert. Die Arbeitsweise der beiden Künstler entspricht hier ganz derjenigen des Bastlers, des «Bricoleurs», der unter Zuhilfenahme der Materialien und Werkzeuge, die ihm zur Verfügung stehen, an seinem Gegenstand herumwerkelt und nach dem Prinzip der kleinsten Eingriffe erneuert und flickt.<sup>8</sup> Hinter dieser Haltung steckt mehr als kindlicher Pragmatismus, denn wer das Gewachsen-Sein einer Situation oder das Leben eines Objekts verstehen möchte, findet in der vertiefenden Tätigkeit des Bastelns einen adäquaten Zugang. Die liebevolle Renovierung ist also auch zu verstehen als Möglich-

keit, sich der vorgefundenen Situation anzunähern, das Objekt überhaupt erst zu bergen, bevor es inszeniert werden kann.

Beide Interventionen sind in der Auseinandersetzung mit dem Ort entwickelt worden und führen zu einer minimalen Verlagerung, die tendenziell zwar unsichtbar, in ihrer Wirkung jedoch entscheidend ist. Hattan und Senn verwenden Materialien, die sich in ihrer Wertigkeit und in ihrer narrativen Qualität ins Vorgefundene einfügen: Das verwendete Holz ist billig, die Tonspur nicht im Studio, sondern im Übungskeller aufgezeichnet. Das Schlagzeugsolo entspricht einer Form des Weitererzählens mit akustischen Mitteln: Wer hier vorbeikommt, wird den Sound zunächst einmal als stimmig empfinden, denn das Terrain der improvisierten Brache könnte den Jugendlichen gehören, die in dem hier vorgefundenen zweckfreien und undisziplinierten Niemandsland ein Stück Freiheit leben. Vielleicht erstaunt auf den zweiten Blick die Souveränität des Schlagzeugers, der, so vermutet man aufgrund seiner musikalischen Fähigkeiten, doch zur älteren Generation gehören müsste. Vielleicht sorgt auch die Größe des Schuppens für Irritationen, denn wie, um Gottes Willen, hat denn hier ein Schlagzeug Platz gefunden? Und wie kommt dieses abgerockte Häuschen zu einem so blendend roten neuen Dach? Die eingesetzten Mittel sind reduziert, die Verschiebungen minimal, aber präzise. Sie agieren vor dem Hintergrund des Vertrauten und berühren trotzdem das Ungewohnte und das Fremde; sie erweitern das Terrain in den Bereich des Imaginären und schärfen gerade dadurch unseren Blick für die Realität. Wir sind aufgefordert, unsere Wahrnehmung zu prüfen; wir sehen zum ersten Mal die gelben Blumen, wir sehen die Disteln, die Stauden und Sträucher, wir wundern uns über den blühenden Flieder und die jungen Bäume, die sich ihr Terrain zurückerobern. Wir fragen uns auch zum ersten Mal, warum dieser zauberhafte Garten einen guten Meter tiefer liegt als die angrenzende Straße. Wir versuchen, die hier vorliegende Konstellation von heterogenen Einzelheiten nicht «nur» wahrzunehmen, sondern ästhetisch zu verstehen.

Entscheidend kommt jetzt die fehlende Dramaturgie der akustischen Intervention ins Spiel, ein Aspekt, der im Schaffen von Eric Hattan überhaupt eine zentrale Rolle spielt. Die Taktung und die Reihenfolge der einzelnen Soli entziehen sich nicht nur dem Zugriff der Künstler, sondern können auch vom Zuhörer und Betrachter nicht beeinflusst werden. Mehr noch: Das dahinterliegende Zufallsprinzip ist nur dann erkennbar, wenn man sich für die Dauer eines gesamten Tages in der Johannisstraße 14 aufhält. Für den Passanten bedeutet das, dass er sich nie ganz sicher sein kann, ob er nicht gerade jetzt, wo er sich zum Aufbruch entschieden hat, den einmaligen Höhepunkt verpasst. In dieser Unsicherheit, in diesem (auch schalkhaften) Spiel mit der Zufuhr und dem Entzug von Informationen liegt das Potential dieser Arbeit, denn sie versetzt den neugierig gewordenen Passanten in eine Erwartungshaltung, die seine Sinne reizt und öffnet und ihn gleichsam in seine archaische Vorzeit versetzt wie ein Tier auf der Lauer. Die Intervention von Eric Hattan und Oliver Senn ist weder ein Produkt noch eine Lösung, um Eric Hattan zu paraphrasieren; sie ermöglicht in erster Linie eine Erfahrung, sie kreierte eine «(immaterielle) Intensität»<sup>9</sup>, führt zu einer temporären Aufladung einer Situation, die in ihrer poetischen Qualität schon seit längerer Zeit da war.

---

<sup>1</sup> In: Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, hrsg. von Markus Ritter und Martin Schmitz, Berlin 2006, S. 140.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, «Kleine Geschichte der Photographie» (1931), in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 10. Aufl., Frankfurt a.M. 1977, S. 50f.

<sup>3</sup> Lucius Burckhardt, «Brache als Kontext – Postmoderne Landschaften – gibt es das?» (1998), in: *Warum ist Landschaft schön?*, S. 106, (s. Anm. 1).

<sup>4</sup> Beide Zitate ebd., S. 105. Lucius Burckhardt begründet in den 1980er Jahren die sogenannte «Spaziergangswissenschaft», engl. «Strollology». Als Professor für Sozioökonomie urbaner Systeme an der Gesamthochschule in Kassel hat er mit seinen Studierenden (angehende Stadtplaner, Designer und Architekten) zahlreiche Aktionen unternommen, um sie für ein anderes Verständnis von Landschaft und Raum zu sensibilisieren.

<sup>5</sup> Vgl. G. Debord, «Theorie des Umherschweifens», in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995, aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires [u.a.], S. 64-67.

<sup>6</sup> Lucius Burckhardt, «Spaziergangswissenschaft» (1995), in: *Warum ist Landschaft schön?*, S. 259, S. 265, (s. Anm. 1).

<sup>7</sup> Eric Hattan, zitiert nach Simon Baur, «Eric Hattan. Diskurse über das Umordnen», in: *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, 96, 25, 4. Quartal 2011, S. 3. Der Begriff der «Verlagerung» orientiert sich am englischen Begriff der «dislocation», mit dem Michael Asher seine künstlerische Praxis beschrieben hat. Eric Hattans Denk- und Arbeitsweise hat mit derjenigen Michael Ashers einiges gemeinsam.

<sup>8</sup> Ich folge hier Claude Lévi-Strauss' vielzitiierter Unterscheidung zwischen Bastler/«Bricoleur» und Ingenieur: Während der Ingenieur planmäßig und rational an seine Arbeit geht und dafür Spezialwerkzeuge einsetzt, nimmt der Bastler alles, was ihm in die Hände fällt, um es zu seinen Zwecken als Werkzeug zu nutzen. Lévi-Strauss kennzeichnet mit dieser Unterscheidung zwei unterschiedliche Denksätze im Umgang mit Natur, Kultur und Mythos. Vgl. Martin Küster, «Bricolage/Bricoleur», in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 1998, S. 59.

<sup>9</sup> «Kunst verstehe ich als Arbeit an Veränderung. Es geht weder um Produkte noch um Lösungen, eher um (immaterielle) Intensität, also um Erfahrung, selbst zu leben und nicht gelebt oder fremdbestimmt zu werden.» Eric Hattan, zitiert nach *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, S. 1, (s. Anm. 7).

Barbara von Flüe ist Kuratorin an Kolumba in Köln.