

Terrain vague: Eric Hattan und die Krise der Repräsentation Philip Ursprung

Im Jahr 1995 veröffentlichte der katalanische Architekt und Theoretiker Ignasi Solà-Morales Rubió einen Aufsatz mit dem Titel „Terrain Vague“. Er stellt darin fest, wie schwierig es heute geworden sei, Städte mit den klassischen Mitteln der Repräsentation abzubilden, also beispielsweise durch Hervorhebung einzelner Bauten oder durch eine Skyline. Geeignete Darstellungen der Großstadt lieferten aus seiner Sicht Fotografen wie John Davies, Thomas Struth, Manolo Laguillo und Jannes Linders, die nicht die Stadtzentren, sondern „leere, verlassene Orte betrachteten, an denen sich eine Reihe von Dingen ereignet haben“.1 Natürlich hat Solà-Morales diese Idee nicht als Erster gehabt. Terrain vague wird als Begriff häufig im Sinn von „Ödnis“, „Brache“, „Nicht-Ort“ oder „Niemandland“ für aufgegebene Industriegebiete oder verlassene Wohnviertel verwendet. Es entsteht mit der Deindustrialisierung und Stadterneuerung dort, wo große Gebiete in Städten oft über Jahrzehnte verwahrlosten, und es ersetzt das Alte durch Neues. Die Anziehungskraft des Terrain vague zeigt sich besonders deutlich im Film, etwa in Marcel Carnés Terrain vague (1960), Michelangelo Antonionis Deserto rosso (1964), Jean-Luc Godards Deux ou trois choses que je sais d'elle (1967) oder Andrej Tarkowskijs Stalker (1979), um nur einige zu nennen.

Solà-Morales bemerkt in seinem englischsprachigen Essay, dass das französische Wort vague mit „leer“, „unklar“ oder „Woge“ übersetzt werden könne, und dass das Wort terrain einen urbaneren Beiklang habe als das Wort „Land“. Der Begriff sei in seiner Bedeutung demzufolge nicht eindeutig und erlaube sowohl positive als auch negative Assoziationen. Er erinnere an „Leere, Abwesenheit, aber auch an Hoffnung, den Raum des Möglichen, der Erwartung“ und beziehe den Betrachter emotional mit ein.2 Allerdings bleibt Solà-Morales' Erklärung für die Gründe dieser Anziehungskraft diffus psychologisch: Er behauptet, dass das Terrain vague dem „Individuum im Konflikt mit sich selbst“ entspreche.3 Er schreibt: „Die Begeisterung für diese während der städtebaulichen Umfunktionierung leer stehende – fordernde, unbestimmte und flüchtige – Architektur spiegelt unser Fremdsein in der Welt, in der Stadt und uns selbst gegenüber wider.“4 Zugleich verkörpere das Terrain vague ein Zukunftsversprechen. Doch die beiden Fragen, für wen es ein Versprechen auf die Zukunft sei und wer genau hier „im Konflikt mit sich selbst“ stehe, lässt er offen.

Solà-Morales analysiert die ambivalente Funktion von Architektur, einer Praxis, deren „Zweck schon immer die Kolonisierung gewesen war, das Aufzwingen von Begrenzungen, von Ordnung und Gestaltung“,5 und die dazu neige, wertvolle Leerstellen zu zerstören, um sie mit baulichen Strukturen zu füllen. Doch was Solà-Morales nicht berücksichtigt, ist aus meiner Sicht der wirtschaftliche Zusammenhang. Im Nachhinein ist verständlich, warum er als Architekt das Terrain vague als Versprechen auffasst und warum er seine Kollegen im Konflikt mit sich selbst sieht. Während des Wirtschaftswachstums der 1980er- und frühen 1990er-Jahre war ganz Europa eine Baustelle. Großstädte wie Paris, London, Berlin und Barcelona erholten sich nach einer Phase der Deindustrialisierung und Rezession. Die Umgestaltung riesiger Leerflächen wie des Parc de la Villette in Paris, der Docklands in London, des Potsdamer Platzes in Berlin und des Parc Diagonal in Barcelona waren die zentralen Themen architektonischer Diskurse. Es war ein Eldorado für Architekten. Die freien Bauplätze waren wie Goldgruben voller ästhetischer und wirtschaftlicher Verheißungen. In Ausschreibungen von Wettbewerben sahen die Architekten ihre letzte Chance, die Gestaltung der Großstädte mit zu beeinflussen und zu verhindern, dass sie ganz in die Hände der Investoren fielen. (Das Debakel um den Potsdamer Platz offenbarte bald, wie berechtigt die Forderung nach unabhängigen Architekten gewesen war.)

Das von Solà-Morales erkannte Problem, dass wir die postindustriellen Umwandlungsprozesse unserer Zeit nicht wirklich sehen oder abbilden können, weist darauf hin, dass wir selbst Teil einer Krise der Repräsentation sind. Wir wissen, dass unser Sehen, Sprechen und Handeln durch den gleichzeitigen Wandel beeinflusst wird, und dennoch ist es schwierig, diese Phänomene anhand von Theorien und Abbildungen zu erfassen. Das führt dazu, dass wir unserer Wahrnehmung misstrauen. Was wir sehen, ist nicht mehr wie einst, etwa im Minimalismus der 1960er-Jahre, eben genau das, was wir sehen.6 Der Positivismus, der in jener Zeit noch vorherrschte, ist einem Skeptizismus gewichen. In der Welt des Sichtbaren kann nichts mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Viele Künstler haben sich seither mit dieser Thematik auseinandergesetzt und sie haben unsere Sinne für die vielfältigen Aspekte des städtischen Wandels geschärft. Man denke nur an Robert Smithsons Entropic Landscape (1970), Gordon Matta-Clarks Schnitte in Gebäudeteile bei Bronx Floors (1972/1973), Absalons Cellules (1991–1994) und Rachel Whitereads Ghost (1990), einen Gipsabguss, den sie von einem Innenraum eines verlassenen viktorianischen Hauses anfertigte. Dass Künstler den städtischen Transformationsprozessen so viel Interesse entgegenbringen, bedeutet nicht, dass die

Grenzen zwischen Kunst und Architektur „verschwimmen“, wie oft behauptet wird. Tatsächlich waren die beiden Disziplinen selten weiter voneinander entfernt als in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der stattfindende Wandel lässt sich jedoch im Bereich der Architektur leichter erkennen als anderswo.

Dysfunktionale Räume

Ein genuines Terrain vague gibt es weder in Basel, wo Eric Hattan lebt, noch in der übrigen Schweiz. Die Schweiz besitzt fast keine Schwerindustrie, und die Deindustrialisierung ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts macht sich hier nicht so stark bemerkbar wie in anderen Industrieländern. Stattdessen ist Basel ein Zentrum der Pharmaindustrie und sobald ein Gebäude abgerissen wird, entsteht auf der Stelle ein neues. Der wirtschaftliche Druck vor Ort ist einfach zu hoch, um Grund und Boden ungenutzt zu lassen. Daher ist die zeitliche Dimension, die wir am Terrain vague wie an einer Ruine beobachten können, in der Schweiz so schwer wahrnehmbar. (Es existieren kaum Orte, wo der Alterungsprozess zugelassen wird. Beobachter von außen sind oft erstaunt darüber, dass in Schweizer Städten kaum Spuren der Zeit, Kratzer, Rost oder Patina zu sehen sind.) Hattan verdeutlicht diese Unsichtbarkeit in seiner Installation C.I.P. (Chantier interdit au public) (1987), bei der der Blick auf den Ablauf der Konstruktion – und im übertragenen Sinn wahrscheinlich auf Veränderungen jeder Art – versperrt ist: Das Publikum ist nicht berechtigt, die Baustelle zu betreten. Man steht vor einer Wand, die den Umbau dahinter abschirmt. Noch grundsätzlicher war Hattans Entscheidung, das ganze Ausstellungsgebäude des Projektraums attitudes in Genf abzusperrern, indem er die Fensteröffnungen zumauerte (Entre, 1994). Besucher wurden mit einem Ort konfrontiert, der praktisch blind geworden war. Der einzige Zugang führte über eine Toilette, wo der Künstler eine zusätzliche Tür eingebaut hatte.

Um das Terrain vague aufzuspüren, verlässt Hattan regelmäßig Basel und geht andernorts auf die Suche. Zum Beispiel in der einsamen Landschaft Islands, wie die Ausstellung Schnee bis im Mai (2011) zeigte. Oder im Sinne einer Grand Tour mit dem Titel Tour de FFF (FracFranceForce) (2013), einer mit einem Assistenten geplanten Autoreise quer durch Frankreich, bei der sie alle öffentlichen Sammlungen des FRAC, des französischen Regionalfonds für zeitgenössische Kunst, besuchten. Die Route führte durch ländliche Gebiete, Vororte, Dörfer und strukturschwache Gebiete, die im zentral verwalteten Frankreich mit seinem ganz auf Paris konzentrierten Kulturbetrieb in der Regel wenig Beachtung finden. Doch normalerweise muss Hattan nicht weit reisen. Viel eher spürt er das Terrain vague in den Details seines unmittelbaren Nahbereichs auf, in der Tiefe einer Zimmerwand, im Inhalt eines alten Schrankes oder in einem Haufen Müll auf der Straße. Was ein verlassener Industriestandort einem Fotografen wie Manolo Laguillo bedeuten mag, ist für Hattan der umbaute Raum, die unmittelbare Umgebung des menschlichen Körpers. Die Gegenstände, die er in seiner Kindheit und Jugend in seinem Elternhaus gesammelt hatte, machte er später als Teil seiner kompletten Habe zum Thema einer Ausstellung von 1990 im Helmhaus Zürich. Wie die Zonen, die Solà-Morales in seinem Aufsatz beschreibt, enthält die Sammlung von Gegenständen aus Schränken, Kellern und von Dachböden Spuren der verstrichenen Zeit.

Hattans Kunst behandelt die Frage, in welcher Beziehung das Subjekt zu seiner unmittelbaren Umgebung steht. Viele seiner Installationen und Videofilme untersuchen, wie sich der menschliche Körper zu Kleidung, Möbeln, Zimmern oder Straßen verhält. La Chambre (1990) ist eine Inneneinrichtung, die zum größten Teil aus Baumwollstoff besteht. Das Material symbolisiert die Nähe zwischen Kleidung und Architektur – beides sind Hüllen, die den menschlichen Körper schützen sollen. Aber einen Gegenstand in Stoff zu verpacken, lässt ihn abstrakter erscheinen. Der Gegenstand wird dadurch eher aus der Situation entfernt als mit seinem Umfeld verbunden. Nichts an ihm wirkt sicher oder verlässlich. Die Kombination von Metall, Holz und Stoff löst beim Betrachter den Eindruck einer flüchtigen und instabilen Situation aus. Was als Schutz und Unterkunft gedacht ist, wendet sich gegen das Subjekt und wird buchstäblich unwohnlich oder unheimlich im Sinne Sigmund Freuds. Man befindet sich in einer ähnlichen Situation wie in einem Zelt, wobei das provisorische Campen hier zum Dauerzustand erstarrt ist.

Im gleichen Jahr wie La Chambre stellte Hattan eine Installation mit dem Titel Daheim aus. Liest man das Wort als Adverb, beschreibt es den Zustand des Zuhause- oder Beheimatet-Seins, als Substantiv bezeichnet es das Heim oder Haus selbst. Was seinem Bewohner eine Identität geben soll, wendet sich jedoch gegen das Subjekt. Die Konstruktion aus Sperrholz und Gips ist formal gut verarbeitet – sie ähnelt dem Aussehen nach einer minimalistischen Skulptur –, sie ist aber in jeder Hinsicht dysfunktional. Der Raum ist zu klein, die Fenster zu hoch oder zu niedrig, die Tür zu schmal, als dass man sie benutzen könnte. Ein Bildschirm im Inneren der Konstruktion zeigt Bilder, die eine Kamera vom Türgriff des Eingangs zur Ausstellung aufnimmt. Ein möglicher Bewohner könnte dadurch

erkennen, wenn jemand die Ausstellungsräume betritt. Doch da nur ein Ausschnitt der Tür aufgezeichnet wird, ist die Kamera zur Überwachung unbrauchbar.

Ein performatives Motiv zieht sich durch diese Projekte. Hattan fasst den Raum nicht als neutral oder statisch auf, als Behälter, in dem Gegenstände aufbewahrt werden, sondern eher als einen sich ständig umformenden, dynamischen Prozess, weitgehend im Sinne von Henri Lefebvres wegweisender Theorie zur Produktion des Raums (*La production de l'espace*, 1974). Hattans Kunst behandelt die Unmöglichkeit, einen Raum abschließend zu definieren und einzugrenzen. Seine Zweifel an der Unterscheidbarkeit von „innen“ und „außen“ veranschaulicht seine 2005 begonnene Videoreihe *Unplugged*. Die Filme zeigen den Künstler dabei, wie er Gegenstände und Verpackungen umwendet. Der „Plopp“ des umgestülpten Plastikbehälters beispielsweise macht Freude, weil hier demonstriert wird, dass eine scheinbar alltägliche und genau umrissene Situation ebenso gut ganz anders sein könnte. Oder mit anderen Worten: dass Entscheidungen umkehrbar sind. *Unplugged* macht außerdem klar, wie wenig Distanz der Künstler Hattan – im Gegensatz zu den Fotografen, die Solà-Morales nennt – zu seinen Objekten einhält. Sehr oft sind seine Hände zu sehen, während er die Artefakte bearbeitet. Man bemerkt, dass der Tastsinn genauso wichtig ist wie das Sehvermögen. Wenn der Künstler selbst mit einer Kamera zu sehen ist, hält er sie meist mit der Hand ans Auge gepresst. Sie ist eher ein Vermittler zwischen dem menschlichen Körper und seiner Umgebung als ein Gerät, das die Motive auf Abstand hält. Hattan führt den Zuschauer nahe an den Punkt heran, wo eine Verwandlung stattfindet und auf den Gegenstand einwirkt, ihn sozusagen zu einem winzigen Terrain vague macht.

Das flüchtige Zuhause

Das dysfunktionale Haus ist seit den 1970er-Jahren ein beliebtes künstlerisches Motiv. Angefangen bei Gordon Matta-Clarks *Splitting* (1974) reicht die lange Tradition der unbewohnbaren Häuser über Vito Acconcis *Bad Dream House* (1984) bis hin zu Monika Sosnowskas 1:1 im Polnischen Pavillon der Biennale 2007. Hattans Kunst kann in diesem Zusammenhang gesehen werden, wie in seiner Fotoserie *Niemand ist mehr da* offensichtlich wird, die er 1999 in einer verlassenen Großwohnanlage in Paris aufnahm, nur wenige Tage vor deren Abriss. Hattan interessiert sich besonders für die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Zuhauses. Es überrascht nicht, dass eines seiner bevorzugten Objekte der Wohnwagen ist, das mobile Zuhause. Er taucht in mehreren Installationen auf, beispielsweise in *Caravane* (1998) in Paris, wo sich eine Straßenlaterne durch den Wagen bohrt. Diese Geste macht das mobile Zuhause immobil und zerstört seine ursprüngliche Funktion. Die Verunsicherung, die dieser paradoxe Ort ausdrückt, verstärkt sich für Zuschauer oder Passanten, die sich nähern, um hinein zu blicken: Der Künstler hat ein Miniatur-Interieur vor dem Spion in der Tür aufgehängt. Der neugierige Beobachter, der eine Straßenlaterne im Inneren des Wohnwagens erwartet, wird sie nicht finden. Was dort sein sollte, ist nicht dort. Was man weiß, ist nicht das, was man sieht. Eine Lösung für diese Krise der Repräsentation wird nicht vorgeschlagen. Auf ähnliche Weise täuscht auch die Installation *Zwillingszimmer* (1996) im Künstlerhaus Bethanien das Auge. Die Lofts dieses Artist-in-Residency-Programms, die in einem ehemaligen Krankenhaus in Berlin-Kreuzberg liegen, sind für die doppelten Säulen bekannt, die in der Raummitte stehen. Hattan baute zwei kleine Zimmer in das Loft ein. Wenn man durch die Türen hineinblickte, sah man in einem der Zimmer ein Bett, durch das eine Säule hindurchging, während es im anderen Schlafzimmer keine Säule gab. Wieder hatte der Künstler die Architektur auf geheimnisvolle Weise verschwinden lassen wie ein Zauberer.

Das Spiel mit Maßen, der Einsatz von Miniaturmodellen und die Affinität zum Thema Wohnraum erweisen sich seit den 1990er-Jahren als produktive Mischung in Hattans künstlerischem Schaffen. Wie oben umrissen, bieten diese Mittel eine Methode, sich mit der Krise der Repräsentation auseinanderzusetzen, statt über Architektur an sich nachzudenken. In der Architektur ist das Miniaturmodell nie ein Problem, sondern es ist ein Werkzeug zur Gestaltung der Wirklichkeit. Hattan dagegen verwendet es, um unterschiedliche Größen und verschiedene Wahrnehmungsgewohnheiten aufeinanderprallen zu lassen. *Inside* (1993) zeigt eine miniaturhafte Guckkastenbühne, die von Körperteilen eines Mannes durchbohrt ist. (Da der Künstler bei Einsätzen vor der Kamera ausnahmslos mit dem eigenen Körper agiert, ist anzunehmen, dass es sich um Hattans eigenen Körper handelt.) Ein angewinkeltes Bein, der Teil eines Arms und eine Faust sowie ein Stück des Kinns sind sichtbar. Als wäre er Gulliver beim Versuch, das Publikum von Lilliput zu unterhalten, steckt der Künstler buchstäblich im Rahmen, um eine groteske anthropomorphe Komposition darzustellen. Wenn ich ein Symbol für Hattans Werk aussuchen sollte, würde ich das Motiv der gegen die Raumdecke gestemmtten Matratze wählen. Ich finde es bezeichnend, weil es mehrere künstlerische Fragen vereint, die Hattan stellt. Was normalerweise auf dem Fußboden oder auf einem Bett liegt,

wird jetzt durch Stangen an einer Stelle fixiert, an die Decke geklemmt. Ahmt es Architektur nach? Oder ist es ein Spiel mit der Wahrnehmung, denn nach einigem Hinsehen beginnt man sich zu fragen, ob man eigentlich von unten nach oben blickt oder von oben nach unten? Wird die Matratze nicht mehr gebraucht? Oder hilft sie, die Raumdecke zu tragen – wie ein Kapitell auf einer dorischen Säule oder wie Atlas, dem das Gewicht der Welt auf den Schultern lastet? Empfindet man durch den anthropomorphen Aspekt die Anstrengung nach, die es kostet, die Matratze hoch über unseren Köpfen zu halten, weil man sich selbst vielleicht durch die Notwendigkeit eingezwängt fühlt, zu funktionieren und Dinge zusammenzuhalten, obwohl man eigentlich müde ist und sich ausruhen möchte?

Ähnlich wie Solà-Morales, der auf den Zwiespalt der Architektur hinweist, den städtischen Raum sowohl zu öffnen als auch zu beanspruchen, zeigt Hattan die Ambivalenz der Kunst auf, den Alltag sowohl zu hinterfragen als auch zu vereinfachen. Sein Skeptizismus gegenüber Abstraktionen, Verallgemeinerungen und Festlegungen zieht sich durch sein gesamtes Werk und seine Texte. Er zeigt sich nicht nur in der Spannung zwischen menschlichem Körper und Außenwelt, sondern auch in der Spannung zwischen der individuellen Vorstellungskraft und dem vereinheitlichenden System der Sprache. Möglicherweise erklärt dies, warum es dem Künstler widerstrebt, eine Standardbiografie zu veröffentlichen, denn auch das würde wieder ein weitaus facettenreicheres Phänomen vereinfachen. Anstelle eines Lebenslaufs fand ich in seinem Katalog *Idee Avoir: Eric Hattan von 2003* eine Liste von Orten, an denen er ab seiner Geburt bis zu seinem 40. Geburtstag übernachtet hatte, wenn er sich nicht in den eigenen vier Wänden aufhielt.⁷ Ich erfuhr, dass er bis dahin 14.723 Nächte gelebt hatte und 346 Mal an anderen Orten als zu Hause aufgewacht war. Es waren Besuche bei Verwandten und Freunden, im Sommerlager, beim Militärdienst und Nachtflüge. Manchmal war die Ortsangabe unbestimmt oder manchmal für einen mit der Schweiz und der Schweizer Kunstszene weniger vertrauten Leser nicht verständlich. (Ich konnte nicht anders als die Liste wie ein Detektiv durchzugehen und zu versuchen, daraus den Lebenslauf des Künstlers wie ein Puzzle zusammensetzen und gemeinsame Bekannte oder Parallelen zu meinem eigenen Lebenslauf zu suchen. Tatsächlich fand ich heraus, dass ich als Kind im selben Krankenhaus die Mandeln entfernt bekommen hatte, in dem Hattan geboren wurde.) Doch im Grunde erlauben solche Tabellen keine Rückschlüsse auf entscheidende Werke oder Lebensmomente. Zwar führte die Liste nur die Ausnahmen auf (wenn er anderswo aufwachte als zu Hause), und doch bleibt es unmöglich, daraus besondere Ereignisse abzuleiten.

Die Liste ist mit einer Landkarte, mit einer räumlichen Abfolge vergleichbar. Ihr zwischen einem großen urbanen Maßstab und dem kleinen Maßstab des Wohnraums oszillierender Fokus ist typisch für die Herangehensweise von Architekten. Die Biografie ruft all die Orte wach, die der Künstler im Laufe der Jahrzehnte bewohnte und mit anderen teilte. Als Leser male ich mir automatisch die wohnräumlichen Bewegungen des Künstlers aus, den Gegensatz zwischen befremdlichen Orten in fremden Städten und der Intimität der Wohnungen von Verwandten und Freunden. Das erinnert mich wieder an die Unterscheidung von „Haus“ als der Funktion, ein Dach über dem Kopf zu bieten, und „Zuhause“ als dem wesentlichen Anliegen der Architektur, ein Gefühl von Geborgenheit vermitteln zu können.

Wie lassen sich die Themen des *Terrain vague*, der dysfunktionalen Räume und des flüchtigen Zuhauses zusammenführen? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten. Sie stehen jedenfalls im Zentrum der aktuellen Diskurse über Stadtplanung. Die Faszination etlicher zeitgenössischer Architekten für informelles Wohnen und Slum-Architektur belegt ein tiefgehendes Unbehagen am aktuellen Trend im Städte- und Wohnungsbau, den städtischen Raum zu unterteilen, zu gentrifizieren, zu besiedeln oder, anders ausgedrückt, das zu privatisieren, was eigentlich als öffentliches oder gemeinschaftliches Gut gilt. Viele Architekten und Planer stehen vor den Problemen, die aus dem Raubbau am öffentlichen Eigentum und dem Druck zu maximaler Profitabilität resultieren. Sie suchen nach Wegen, den Stadtraum flexibler und integrativer zu gestalten. Gesellschaftliche Heterogenität, Maßstabsunterschiede und die Achtung historischer Dimensionen sind Konzepte, von denen man sich Abhilfe von der derzeitigen stadtplanerischen Vereinheitlichung erhofft. Hattans künstlerische Praxis gibt uns viele Hinweise. Er kartografiert das *Terrain vague* anstatt es zu kolonisieren. Bei ihm ist es in guten Händen.

1 Ignasi de Solà-Morales Rubió, „*Terrain Vague*“, in *Anyplace*, hrsg. von Cynthia C. Davidson, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, S. 118–123, Zitat auf S. 119. 2 Ebd., S. 120. 3 Ebd., S. 122. 4 Ebd. 5 Ebd. 6 „What you see is what you see“ ist ein Satz von Frank Stella aus einem Interview von Bruce Glaser. Deutsch: „Man sieht das, was man sieht.“ Frank Stella, zitiert nach: Bruce Glaser, „Fragen an Stella und Judd“ (1964/1966), in *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden: Verlag der Kunst, 1995, S. 46f. 7 „N.T.“ in *Eric Hattan: Ideeavoir*, hrsg. von Sabine Schaschl-Cooper, Muttens: Kunsthau Baselland, 2003, unpaginiert.