

**Unterseiten, Innenseiten, Rückseiten:** Eric Hattans Bricolage  
Stefanie Bräuer

Eric Hattans Ausstellung *Habiter l'inhabituel* im französischen Marseille 2014 bot die Gelegenheit, die Architektur eines neuen Gebäudes des Architekten Kengo Kuma samt seiner Rückseiten und Untergründe kennenzulernen. Vom Eingang auf Straßenniveau führte der Weg durch das Foyer des Fonds Régional d'Art Contemporain der Region Provence-Alpes-Côte d'Azur über eine breite Treppe in den Ausstellungsraum im Untergeschoss. Dieser weiträumige, sechs Meter hohe Saal fiel während Hattans Ausstellung vor allem durch seine Leere auf: Außer dem Einführungstext, einem herabhängenden, meist stummen Lautsprecher und farbigen Eimern gab es kaum etwas, das den ersten Blick zwingend auf sich zog. Auf der Suche nach der Kunst lud eine leicht offen stehende Tür in der hinteren rechten Ecke zum Herantreten ein. Das Drücken der Klinke gewährte keinen Durchgang: Die Tür war blockiert. Nur der Türspion erlaubte einen Blick in den vermeintlich dahinter liegenden Raum. Von einem Oberlicht erhellt, zeigte sich außer Arbeitsresten auf einem holzvertäfelten Boden und einer weiteren Türe im hinteren linken Winkel wenig. Die Funktion dieses Zimmers ließ sich kaum identifizieren, und tatsächlich erwies es sich als eine Illusion: ein winziges Interieur-Modell, das hinter dem Spion zwischen Tür und Wand eingeklemmt steckte. Der Titel der Arbeit, *Coincée* (atelier d'artiste) (Eingezwängt [Atelier des Künstlers]) gab den Hinweis auf den Ort der Kunstproduktion und suggerierte ergänzend zu den weißen Wänden, dem Holzboden, dem Oberlicht und den Gipsresten das potenzielle Atelier als den Ort, in dem der Künstler gelebt, gearbeitet und das Modell und alle anderen Werke in der Ausstellung geschaffen hatte. In diesem Szenario wurden Produktionsstätte und Ausstellungsraum in unmittelbare Nachbarschaft gebracht.

Das Ausharren vor verschlossener Türe lenkte die Aufmerksamkeit auf die Tür selbst, die zwischen Innen und Außen vermittelt. Der Kulturtheoretiker Dirk Baecker unterstreicht: „Architektur ist Formbildung im Medium der Abschirmungen, wobei die Abschirmung immer zweifach zu denken ist: als Schließung und als Öffnung.“<sup>1</sup> Er privilegiert damit die unterscheidende Funktion der Wand gegenüber den Begriffen von Funktion, Form oder Konstruktion und weist dieser Leitdifferenz die größte Wichtigkeit für ein Verständnis von Architektur zu. Es ist eben dieser Themenkomplex, zu dessen Kern Eric Hattan vordringt, wenn er in Marseille den unteren Ausstellungsraum entleert und im Zuge seiner In-situ-Praxis in die Architektur eingreift. Der Rezensent Samuel Herzog rückt entsprechend die Entsicherung der Wahrnehmung sowie deren Schärfung durch Hattans Vorgehen in den Fokus seiner Beschreibung. Nach der Aufdeckung der vier hinzugefügten sechs Meter hohen Säulen als künstlerische Arbeiten mit dem Titel *Sculptures* schreibt er: „Nun ist uns gar nichts mehr geheuer in dem Raum – und wir beginnen, allem zu misstrauen, alles einer Evaluation zu unterziehen.“<sup>2</sup> Tatsächlich fand ein geduldig suchender Blick außer den verdoppelten Säulen die von Hattan eingefügten infrastrukturellen *Trompe-l'œils* vor allem an den Wänden: verdoppelte Lüftungsklappen, Gitter, Lampen und Rohrleitungen.

Die in derselben Ausstellung realisierte Arbeit *Hidden Place* durchdrang die Wände mittels einer Videoüberwachungskamera. Wie auch bei *Coincée* (atelier d'artiste) wurde hier ein potenzielles Dahinter vorgestellt. Während der Türspion allerdings den Einblick in ein vermeintliches Nebenzimmer öffnete, ermöglichte das Closed-circuit-television-System (CCTV) zu jeder Zeit den Blick in einen tatsächlichen Raum: einen Hohlraum zwischen dem Gebäude und den Nachbarliegenschaften. Der im Titel angesprochene versteckte Ort von mehreren Metern Länge und Höhe, aber nur wenigen Zentimetern Breite, lag sonst im Dunklen, wurde aber für den Kamerablick während der Ausstellungsdauer beleuchtet und so als verwiterte Schlucht sichtbar. Den Monitor, auf dem dieses Überwachungsvideo gezeigt wurde, hatte der Künstler andernorts im Vorraum eines Lifts installiert. Verbunden waren Kamera und Monitor durch ein Kabel, für das die Wände perforiert werden mussten. Was Eric Hattan mit dem *Hidden Place* ausleuchtete, ist ein Widerspruch zwischen rationaler Ingenieursleistung und dem Vorhandensein gewissermaßen irrationaler Orte, die dem Zweckdienlichen mit einem Schulterzucken gegenüberstehen. Dieses Vorgehen Hattans kann man als das eines *Bricoleurs* verstehen, eines Bastlers, Handwerkers und Hobbyisten, wie er von Claude Lévi-Strauss<sup>3</sup> eingehend beschrieben wurde: „Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind. ... [Im] Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe der Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant und beschafft werden müssten ...“<sup>4</sup> In dieser Art von Materialgebrauch ist eine künstlerische Handlungsweise bereits angedeutet, und im Anschluss führt der Autor die Rolle des Künstlers als Hybrid zwischen *Bricoleur* und Ingenieur ein: „[Mit] handwerklichen Mitteln fertigt [der Künstler] einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig

Gegenstand der Erkenntnis ist.“<sup>5</sup> So bestimmt Lévi-Strauss die künstlerische Tätigkeit als die Verbindung von forschendem Handeln mit einem Machen mittels dessen, was gerade zur Hand ist. Drei Werke Hattans stehen mit diesem Konzept der Bricolage durch seine ortsspezifische Praxis und den wirtschaftlichen Umgang mit Mitteln in besonderer Verbindung: Für die 1990 im Helmhaus Zürich realisierte Installation + - das halbe Leben verlagerte er sein komplettes angesammeltes Hab und Gut in den Ausstellungsraum, wo er es als skulpturales Material neu arrangierte. Bei der Arbeit Entbehrliches aus dem eigenen Haushalt (Stellen Sie sich vor) aus dem Jahr 1994 bot anlässlich einer Wohltätigkeitsversteigerung ein ausrangierter Verkaufswagen, wie er in Flugzeugen zum Einsatz kommt, ein Behältnis für ihrerseits ausrangierte persönliche Gegenstände, die, in Plastik verpackt, einem potenziellen zweiten Gebrauch zugeführt wurden. In Island griff der Künstler 2008 umordnend in die Unordnung eines verlassenen Hauses ein, indem er vorgefundene Möbel und Haushaltsutensilien mit Leisten gegen die Decke stemmte und so unbenutzbar machte. Dieser Umkehrvorgang fand sein Pendant im Umstülpen von Verpackungsmaterial: Ein Detail derselben vor Ort entstandenen Installation zeigt eine auf einem Tisch abgelegte Tüte sowie eine Eierschachtel und andere Kartons, die allesamt umgestülpt wurden. Der sorgsame Umgang mit zum Wegwerfen vorgesehenen Verpackungen von Verbrauchsgütern entzieht nicht nur die Logos der von Brandingstrategen erdachten Marken dem Blick und spielt so die Achtlosigkeit passiven Konsumverhaltens an, sondern legt auch deren Innen- und Unterseiten frei, die Nähte und Übergänge. Wie Lévi-Strauss schreibt, bleiben die Möglichkeiten „immer durch die besondere Geschichte jedes Stückes begrenzt und durch das, was an Vorbestimmtem in ihm steckt, das auf den ursprünglichen Gebrauch zurückverweist, für den es geplant war, oder auch durch die Anpassungen, die es im Verlauf vielfältiger Verwendungen durchgemacht hat.“<sup>6</sup> Der Aspekt kontinuierlicher Transformation ist ein Gestaltungsprinzip, das Hattans Gesamtwerk in Fluss versetzt. Es verstärkt das Provisorische und damit eine unfestgelegte, nicht endgültige Formung. Beispielsweise taucht die Straßenlaterne – seit Mitte der 1990er-Jahre ein wiederholt auftretendes Element in Hattans Werk – in immer neuen Formen an immer neuen Orten auf: über einen engen Treppenlauf nach unten gekippt oder so am Boden abgeknickt, dass sie die Form einer Säule mit der Funktion einer Lampe verbindet, oder als am oberen Ende abgeknickte Bogenlampe. Die Bricolage im Werk Eric Hattans betrifft also neben Resten des Konsums auch konzeptuelle Versatzstücke, die sich beide im Zuge der In-situ-Arbeit aufeinander beziehen.

Das Verständnis von Hattans wiederholten Eingriffen an Wänden als konzeptuellem Versatzstück verstärkt diese gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Aspekte von Bricolage und schlägt den Bogen zu den anfangs beschriebenen Arbeiten in Marseille. Die mit Gucklöchern durchbrochene Wand wird Teil einer Schau-Anordnung, die den Blick auf das Dahinterliegende lenkt. Im 1997 entstandenen Video Fenêtre sur cour sieht man den Künstler, wie er aus einer Gipswand ein fenstergroßes Loch sägt. Das Video ist mit 120 Minuten so lang wie die Dauer der Tätigkeit, und nach deren Abschluss stehen die entfernten Platten in drei Teilstücken neben der neu geschaffenen Öffnung. Diese gibt nun die Sicht durch ein Fenster in den Hinterhof frei und verweist auch durch den Titel auf den Film Rear Window (1954) von Alfred Hitchcock. Das Video Les trous von 1999 zeigt über die Dauer einer knappen Stunde den Künstler, wie er mittels Hammer und Spitzmeißel verschieden große Löcher in die Gipswand des Ausstellungsraums schlägt.<sup>7</sup> Die als Ausstellungsfläche genutzten Räumlichkeiten waren als Kino geplant gewesen – Hattan kehrte mit seinem Eingriff die ursprüngliche Blickrichtung hin zur Leinwand um, indem er hinter die Löcher in der Wand zwischen ehemaligem Vorführraum und Lagerraum Monitore platzierte. Auch vorgefundene Löcher bindet Hattan mittels Foto- und Videokamera in die Blickregie ein. Das Video Vous êtes chez moi entstand 1999 in einem leerstehenden und zum Abriss vorgesehenen Pariser Wohnblock der 1960er-Jahre. Im Zuge der Abrissvorbereitungen schlugen die Bauarbeiter Löcher von etwa 40 Zentimetern Durchmesser in die Wände zwischen den Wohnungen, da die verriegelten Türen ein Eindringen stärker erschwert hatten als erwartet.<sup>8</sup> Das ungeschnittene, einstündige Video dokumentiert Hattans Erkundung des Gebäudes, bei der er sich dank dieser Löcher quer durch die ganze Etage bewegt.<sup>9</sup> Das Schauen realisiert sich hier also darüber hinaus im Gehen, mit einer körperlichen Anstrengung, die im Video spürbar bleibt. Hattan hat in diesem Zusammenhang explizit auf Gordon Matta-Clarks Eingriff Conical Intersect von 1975 verwiesen.<sup>10</sup> Matta-Clark, dessen Werke oft einen Grenzgang zwischen Kunst und Architektur leisten,<sup>11</sup> schnitt ein kegelförmiges Loch in ein Abbruchgebäude. Im Unterschied zu Hattans Arbeit wurde die Kameraführung nicht vom Künstler selbst, sondern von Bruno DeWitt übernommen, der den Künstler bei der Arbeit oder im Gespräch filmte.<sup>12</sup> In Hattans Video ist das angestrengte Tätigsein insofern nachvollziehbarer, als dass das bewegte Bild eng an den bewegten Körper gekoppelt ist und so die Distanz zum Gefilmten tendenziell aufgibt. Die körperliche Arbeit ist sowohl bei Hattans selbst durchgeführten Wanddurchbrüchen als auch bei den Aufnahmen der

vorgefundenen Öffnungen zentral. Die Wand gewinnt bei Hattan so auf doppelte Weise an Durchlässigkeit: Sie rahmt den Blick wie eine Schablone und lädt den Körper ein, durch sie hindurchzutreten.

Die bis hierhin aufgezeigten Aspekte finden sich allesamt in Eric Hattans 2002 in der Kunsthalle Basel realisierten Arbeit *Kalter Kaffee*. Die Installation zeigte die Spuren einer Einbruchsaktion des Künstlers von den Ausstellungsräumen ins nebenliegende Direktorenbüro durch eine sonst zugemauerte, aber durch den Eingriff wieder sichtbar gemachte Tür. Im Video *B-Movie*, das während der Ausstellung auf einem Monitor hinter einem Paravent aus Wellpappe präsentiert wurde, sieht man Hattan bei diesem nächtlichen Einbruch. Der notdürftig zusammengekehrte Schutt samt neben dem Einstiegsloch abgestelltem Besen waren weitere stumme Zeugen. Die Kabel, die aus einer Öffnung in der aufgebrochenen Türe gekrochen kamen, versorgten zehn Lautsprecher mit der vielfachen Stimme des Künstlers, der von seinen Erfahrungen seit 1978 mit der Kunsthalle erzählte. Damit reagierte er auf das Ausstellungskonzept mit der Vorgabe, die eigene Geschichte mit dem Haus einzubeziehen. Im Begleitkatalog betonte Hattan, dass die Bedingungen von Ausstellungen im Allgemeinen nicht gut oder schlecht seien, sondern vielmehr interessant oder langweilig,<sup>13</sup> womit die bereits behandelte In-situ-Praxis angesprochen ist sowie der Umgang mit institutionell bedingten Parametern. Letztere waren bei dieser konkreten Ausstellung umso bedeutender, als sie die Kunsthalle als Architektur und als Institution thematisierte. Der Künstler berichtete zwar von seinen eigenen Erfahrungen, gleichzeitig relativierte er aber deren Wichtigkeit durch ein schwer verständliches Stimmengewirr und den selbstironischen Humor des Titels *Kalter Kaffee*. Mit dem nächtlichen Eindringen ins Direktorenbüro wurde vordergründig eine provokante Grenzüberschreitung vollzogen, zugleich aber auch intime Kenntnisse über die nicht nur ideelle, sondern auch materiell-bauliche Substanz der Kunsthalle bewiesen: Hattan wusste von der ehemaligen, nunmehr zugemauerten Tür und durchbrach die Wand an eben- dieser Stelle. So gab er den Wänden der Basler Kunsthalle im wörtlichen wie übertragenen Sinne für die Dauer dieser Ausstellung etwas von ihrer Durchlässigkeit zurück.

Die hier vorgestellten Projekte Eric Hattans holen im Zuge einer Strategie der *Bricolage* die Unter-, Innen- oder Rückseiten und damit die physischen und zum Teil auch institutionellen Rahmenbedingungen jeweils konkreter Gegebenheiten in den Blick. Die Arbeit vor Ort, der nachhaltige Umgang mit Resten und das Aufgreifen von Versatzstücken stehen dabei im Zentrum. Wände bieten einen bevorzugten Ort für Hattans Eingriffe: Sie lenken den Blick durch Öffnungen, gewähren durch Durchbrüche und Türen den Schritt in ein Innen oder Außen – und verwehren diesen auch. Eric Hattan führt durch Türspione, CCTV-Systeme, Gucklöcher und daran angelegte Kameraarbeit eine durchdachte Blickregie. So wie die Ausstellungsbesucher in Marseille an der Klinke rüttelten, rüttelt Hattan an dem ent- und unterscheidenden Grundelement von Architektur – an der Wand und damit an der Differenz von Innen und Außen.

1 Dirk Baecker, „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur“, in *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, hrsg. von Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen und Dirk Baecker, Bielefeld: Verlag Cordula Haux, 1990, S. 67–104, hier S. 95. Hervorhebung im Original. 2 Samuel Herzog, „Im Fleckenkleid der Möglichkeiten“, *Neue Zürcher Zeitung*, 18. März 2014, S. 46. 3 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. Patricio del Real zeichnet in seiner Kritik der künstlerischen Arbeit von Marjetica Potrč eine Rezeptionsgeschichte des vom Strukturalisten Lévi-Strauss eingeführten Konzepts der *Bricolage* nach, das in den 1960er- und 1970er-Jahren auf fruchtbaren Boden fiel: „With Jacques Derrida and poststructuralism, bricolage gains in meaning, transformed from a practice bound by concrete objects to a critical form itself. The activity of the bricoleur becomes a model for creativity and a critique of dominant culture in general.“ Patricio del Real, „Slums Do Stink: Artists, Bricolage, and Our Need for ‘Doses of ‘Real’ Life“, *Art Journal*, Vol. 67, Nr. 1 (Frühjahr 2008), S. 86. Irénée Scalbert gibt in seinem Artikel einen Überblick zur Rezeption von *Bricolage* in der Architektur, wobei er besonders die architektonische Postmoderne und den Kontextualismus im Städtebau betont: Irénée Scalbert, „Der Architekt als Bricoleur“, *Candide* 4 (2011), S. 69–88, hier S. 74 und S. 80. 4 Ebd., S. 29f. 5 Ebd., S. 36; Patricio del Real betont das Hybride, wenn er schreibt: „Bricolage is taken as a model of a hybrid practice that disarms disciplinary behaviors.“ Patricio del Real, „Slums Do Stink“ (siehe Anm. 3), S. 92. 6 Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (siehe Anm. 3), S. 32. 7 Der Rahmen der Ausstellung war die *Bourse d’Art Monumental d’Ivry*, zu der ein Katalog vorliegt: *12e Bourse d’Art Monumental d’Ivry*, hrsg. von Thierry Sigg, *Ivry-sur-Seine: Le Crédac; Galerie Fernand Léger*, 1999. 8 Eric Hattan und Maja Wismer: Unpubliziertes Interview mit Eric Hattan anlässlich der Ausstellung *Into the White* im MAC/VAL in Val-de-Marne bei Paris am 26. September 2009, un- paginiert. 9 Durchbrochene Wände lassen die Sicht in benachbarte Wohnungen zu und Reste verschiedener Alltagsleben liegen unvermittelt nebeneinander. Maja Naef und Ralph Ubl erinnern in diesem Zusammenhang an das topologische Prinzip der Nachbarschaft, die auch unvermutet auftreten kann. Maja Naef und Ralph Ubl, „Durch- und Übergänge“, in *Niemand ist mehr da / Vous êtes chez moi*, Berlin: Holzwarth, 2006, S. 99–105; im vorliegenden Buch S. 262–266. 10 Interview Hattan und Wismer (siehe Anm. 8). 11 Philip Ursprung schreibt zu Gordon Matta-Clark: „Er zeigt den Architekten die Grenzen ihrer Möglichkeiten und damit auch ihr Potential, indem er selbst diese Grenzen performativ abschreitet und damit sichtbar macht und zur Diskussion stellt. Das Markieren der Grenzen zieht sich wie ein roter Faden durch sein Œuvre.“ Philip Ursprung, „Grenzen der Architektur“, in Gordon Matta-Clark. *Moment to Moment: Space*, hrsg. von Hubert von Amelnxen, Angela Lammert und Philip Ursprung, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2010, S. 29–45, hier S. 31. Auch Stephen Walker bezieht sich auf Grenzgänge Matta-Clarks und meint damit physische und immaterielle, z. B. institutionelle Grenzen. Stephen Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London: I.B. Tauris, 2009, S. 157f. 12 Marc Glöde, „Den Raum zerschneiden – den Raum denken“, in Gordon Matta-Clark. *Moment to Moment: Space*

(siehe Anm. 11), S. 134–147, hier S. 140. Bruce Jenkins schreibt in seiner Monografie zu *Conical Intersect*, dass der Eingriff durch einen 16-mm-Film von Matta-Clark und Bruno DeWitt dokumentiert ist sowie durch eine Videoaufnahme von Marc Petitjean. Vgl. Bruce Jenkins, Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, London: Afterall, 2011. Der 16-mm-Film ist digitalisiert und online verfügbar: [http://ubu.com/film/gmc\\_conical.html](http://ubu.com/film/gmc_conical.html). Zuletzt aufgerufen am 20. November 2015. 13 Eric Hattan, in *in capital letters*, hrsg. von Peter Pakesch, Basel: Kunsthalle Basel; Schwabe Verlag, 2002, unpaginiert.