

Tobias Hauser

Autor

Die Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert ist nicht allein eine Geschichte spektakulärer Formen, sich überbietender origineller Einfälle und utopischer Lebensentwürfe, vertikaler Gipfelleistungen und horizontaler Fassadenspektakel – es ist ebenso sehr die Geschichte menschenfeindlicher Trabantenstädte, gesichtsloser Neubauviertel, wuchernder Elendsviertel und schäbiger Industriegebiete. Und nicht zuletzt ist die europäische Geschichte der Architektur und des urbanen Raums in diesem Jahrhundert auch eine Geschichte der „Topographien des Terrors“. Von den stalinistischen Arbeitslagern über die Geographie des nationalsozialistischen Mordens und Schikanierens bis zu den jüngsten Massengräbern und Kriegsverwüstungen in Bosnien und im Kosovo ließe sich eine Bilanz des Schreckens und der Verluste aufmachen, die, bildhaft gesprochen, als Schlag Schatten – gleichsam im Rücken der illuminierten Glanzleistungen der Moderne – große Teile des geschichtlichen Raumes in nächtliches Dunkel hüllt. Neben den Themenkomplexen Ideologie, Macht und Gewalt, denen Tobias Hauser sich immer über eine lustvoll-absurde Materialpoesie nähert, spielt die Thematik der politischen Landschaft und der Architektur als Teil dieser Topographie für ihn eine große Rolle. In den Bildern, graphischen Zyklen, Wandobjekten, Skulpturen und Installationen von Tobias Hauser, welche die beschriebene Schattenseite der Architektur und des urbanen Lebensraumes thematisieren, verdichtet sich jenes Dunkel der Historie und reichert sich um weitere Dimensionen und Nuancierungen an. Das Dunkel unseres Jahrhunderts der großen Kriege verbindet sich in seinen Arbeiten mit dem Schwarzgrau der Metro- und Stadtpläne aus den Publikationen und Flugblättern der Situationisten, es verbündet sich mit dem poetisch-mythischen Dunkel des Paris der Surrealisten, entdeckt die Nacht Alfred Kubins als zeitgemäßes Kolorit des ausgehenden Jahrtausends, folgt schließlich Piranesi in sein Schattenreich der Carceri, um dessen labyrinthisches System

aus Galerien, Treppen und Gängen, die in ein Nirgendwo führen und jedes menschliche Maß negieren, als Signatur und emblematisches Abbild unserer Zeit zu entziffern.

Als Tobias Hauser 1993 auf einem der symbolisch höchst befrachteten Plätze Europas, inmitten der damals noch wüstenähnlichen Leere des Pariser Platzes hinter dem Brandenburger Tor, sein *Weißes Hauptquartier/White Headquarter* errichtet, ist diese signifikante Geste bereits das Ergebnis einer mehrjährigen, in Form von Graphiken oder Bildern betriebenen Recherche zum Thema der politischen Landschaft. Das nur nachts „geöffnete“ *Hauptquartier* funktionierte als eine Art selbstreferentielles System, mit Stromaggregat und Lichtmast. Die Fußgänger mußten ihren Weg durch die noch existierenden Abzäunung und vorbei an den Wachen des Platzes nehmen, um den nachts erleuchteten Container einzusehen. In dessen Innerem standen vier geschnitzte Tische, flankiert von zwölf Emblemen aus weiß bemaltem Holz an der Wand. Ein geheimnisvoller, Kälte ausstrahlender Ort, der für das konspirative Zusammentreffen anonymen politischer Drahtzieher gemacht schien, die über das weitere Schicksal der ehemaligen Vier-Mächte-Stadt Berlin zu befinden hätten.

Im gleichen Jahr 1993 entsteht als Pendant zum *Weißes Hauptquartier* die Gruppe der *Stadtpläne (Faltpläne)*; sie wird in den 90er Jahren durch weitere graphische und skulpturale Arbeiten zum Thema des Stadtplanes ergänzt. Hauser hat für die *Faltpläne* das Straßennetz zentraler Stadtteile von Graz, Warschau und Sarajewo auf große, graue Papierbögen projiziert und die Bebauung mit schwarzer und weißer Kreide im Stile Kubins als dunkle, skulpturale Blöcke wiedergegeben. Verknüpft mit dem Namen Sarajewo, als Synonym des Ersten Weltkrieges und Opfer der Verwüstungen des Bosnien-Krieges, verzahnen sich Anfang und Ende des Jahrhunderts der Weltkriege; Graz, für die Nazis die „Hauptstadt der Volkserhebung“, bewahrt für unsere Wahrnehmung seine ehemalige Bestim-

mung als eine auserwählte Hochburg der braunen Bewegung; und schließlich Warschau, dessen Name für das 20. Jahrhundert unlösbar verbunden bleibt mit der Auslöschung des Warschauer Ghettos. Die drei Stadtpläne, in deren Straßennamen die dunkle Geschichte immer noch festgeschrieben scheint, formen zusammengelegt ein dramatisch verdunkeltes, zerklüftetes politisches Relief, in welches das Licht der Vernunft und der Humanität wirkungslos einsinkt. Zugleich gewinnen auch diese *Stadtpläne*, wie viele Arbeiten Hausers, durch Übertreibung und „Zuspitzung“ des Krisenhaften ein Moment des Absurden, ja des Komischen. Wie das Individuum inmitten solcher schicksalhaften Verheerungen sich zurückziehen, sich schützen, sich wehren und schließlich sich absentieren kann, davon spricht die Arbeit *Das Versteck*, 1995. Ein kleiner Bereich ist durch kahle, weiße Äste vom übrigen Raum abgetrennt, ein Maschinengewehr in Gestalt eines Rutenbündels, ein holzgeschnittener Schlafsack und ein Kanister mit der eingravierten, absurd-nihilistischen Formel „Alle lassen sich mit allen Falschen ein“, dazu an der Wand zwei Holzreliefs mit zaunähnlichem Dickicht, angedeuteter Landschaft und fernen Wohnblocks – all das signalisiert die Positionierung des Künstlers am Rande der Gesellschaft. Da das Versteck verlassen ist, dürfen wir vermuten: der Künstler ist auf dem Weg in die Stadt, um von dort mit dem nächsten Busanschluß sein Lebensprinzip des *Dérive*, des situationistischen Umherschweifens fortzusetzen.

Man sollte diese Arbeiten von Tobias Hauser vor Augen haben, wenn man sich auf der Bank seiner *Haltestelle* niederläßt, die er für die Ausstellung „The Space Here Is Everywhere“ konzipiert und im Park neben der Villa Merkel eingerichtet hat. Die Skulptur ist ineins Mahnmahl und Nutzobjekt, sie verfügt über ein hoch verdichtetes metaphorisches wie aktuell subversives Potential. Im Lichtkasten der *Haltestelle* sind die Fahrpläne der öffentlichen Verkehrsmittel in Esslingen und der Stadtplan Sarajewos transparent übereinandergelegt. Das Symbol des

Haltestellen-Schildes blendet die Zeichen linker und rechter Gewaltherrschaft ineinander, die Inschrift „Fin de Siècle. Linie 2000“ legt die pessimistische Deutung nahe, daß die ideologischen Verblendungen und überwunden geglaubten „dunklen“ Energien dieses Jahrhunderts auch über den Jahrtausendwechsel hinaus für unsere politischen Fahrpläne signifikant bleiben könnten. Und doch: wir kommen aus und mit unserer Vergangenheit hier an, um von der „Linie 2000“ in eine offene Zukunft abgeholt zu werden.