

Das Floß der letzten Dinge

Roberto Ohrt

1990/91 kam ich oft nach Berlin. Frank Lutz zeigte mir den Club 39 und machte mich dort eines Abends mit Tobias Hauser bekannt. Wir hatten uns dann schon oft unterhalten, bevor ich erfuhr, daß er Künstler ist; es dauerte wiederum einige Zeit, bis ich die ersten Werke von ihm sah, und noch länger, bis ich mit ihnen etwas anfangen konnte.

Die merkwürdigen Gegenstands-Erfindungen auf seinen Zeichnungen haben mich immer an den König Ubu erinnert, jenen gekrönten Trottel, an dem entlang in exemplarischer Regelmäßigkeit die ganze Skala der Volumina eines Körpers eingetragen werden könnte: vom größten Umfang in der Mitte rund um seinen Bauch bis zur geringsten Ausdehnung am Zipfel seiner Mütze, oder auf dem gegenüberliegenden Pol, sollte er einen Fuß zur Balletübung spitzen, sich also einer labilen Schwerpunktsbestimmung seiner selbst unterziehen und die Augen ins Unge- wisse entlassen. Die komischen und konischen Kuben, die aus der königlichen Tonne nach unten und nach oben auf ihren problematischen Endpunkt zulaufen, werden um weitere stumpfgedrehte Ruder ergänzt, wenn der Ernst- und Probefall eintritt, Ubu also auf den Zehen steht und oben zwei Arme, unten das andere Bein mit rotierenden Bewegungen von der Mittelachse hinaussignalisieren, wie ungünstig sie für die Suche nach Halt in der Luft ausgelegt, wie ungünstig überhaupt die Massen im umgedrehten Kegel verteilt sind.

Ich stelle mir einen bunten Abend vor, mit kleinen Zaubereien im Scheinwerferlicht. Nun kommt der Moment, Ubu oder andere, noch nicht ganz freischwebende Körper mit spitzem Finger zu taxieren, der Moment für das Pfeifen der Ventile, die den Druck der Spannung auf der Oberfläche verkünden. Ein Chor älterer Damen steuert nach Kaffee, Kuchen und reichlich Schnaps die höheren Töne des menschl-

chen Wunders bei. Der Magier zeigt ihnen, wie die Form sich in der Schwerelosigkeit dreht und allen möglichen Späßen seines Zeigefingers ausgeliefert ist. Nachdem es für sie keine klangvolle Steigerung mehr gibt, Kugeln, Grimassen und die Hand vorm Mund nichts mehr halten, bleibt nur noch Lachen und Prusten; überall wird komprimierte Luft in die Gegend geschossen, jeder ist selbst ein unkontrolliert pustender Blasebalg.

So ist es also mit der Form, von der Übertreibung her betrachtet. Krümmung nach innen, Wölbung nach außen, Längung oder Stauchung, alles ist komisch, weil in einem unreduzierbaren Ganzen jede Formung, jeder Eingriff unberechenbare Reaktionen auslöst. Was an einer Stelle weggedrückt wird, springt an der anderen wieder vor. Man kennt das vom Luftballon. Die Luft, innen, komprimiert und von einem Mantel eingefasst, verhindert den Zugriff auf den Schwerpunkt und hebt ihn gleichzeitig auf; außen, diffus verteilt, gibt es in ihr keinen Halt, bestenfalls den Wind, der die Dinge ins Unge- wisse treibt.

Das Bild des Luftkörpers wird von Tobias Hauser in den Zeichnungen aus unterschiedlichen Richtungen anvisiert: da ist zunächst die Isolierung der Gegenstände in der Mitte eines leeren Blattes, dann die Erforschung der Form von der Oberfläche her, sodaß diese als Hülle erscheint, und schließlich sind dort noch die Perspektiven von Städten, ihre Erfassung aus der Luft, als befände man sich im Sturzflug auf das Relief von Straßen und Häusern.

Tobias Hauser behandelt die Form wie eine Fallstudie; freigesetzt in den abstrakten Raum erscheint ein Ding das erste oder das letzte Mal. Es ist in diesem Moment natürlich komisch, Gegenstand einer Übertreibung, aber es formt sich nicht ohne all die Fragen, die mit dem Wissen über die Bedingungen des Lebens, der Arbeit

und der Produktion in unserer industrialisierten Landschaft an ihm vorbeiziehen. Typische Formprägungen unserer Zeit werden auf eine leicht unzeitgemäße Werkbank gespannt; hier müssen sie sich die Prüfung ihrer Tauglichkeit für Embleme oder Wappen gefallen lassen: Nagel, Niete, Ölfaß, Schornstein, Atommeiler ... freigestellt umfaßt sie eine Art Blindheit, ein schwarzer Film. Mit jeder Linie, die auf den Krümmungen entlang das Äußere des Körpers Zentimeter um Zentimeter herausarbeitet, wird die Ummantelung von Innen abgedichtet. Die Dinge warten mit ihrer Dunkelheit im Leeren und es läßt sich nicht sagen, ob das Tuch vor Augen, das im Gesicht der Dinge sichtbar gemacht worden ist, vom Elend einer untergehenden Welt durchtränkt ist oder Hoffnung auf Gerechtigkeit bedeutet: schuldig oder nicht schuldig? Das Gewicht der Welt lastet auf dem metallischen Mantel; die Luft hält von innen dagegen.

Auf dem langen Weg des Arbeitsprozesses sind die Fragen nach der Spannung, der Form und dem Verhältniss vom Inneren zum Äußeren verbunden mit der Prüfung des Materials, mit der Vergewisserung jedes Zentimeters am Gegenstand. Die allmählich vorgenommenen Drehungen, aus denen das Produkt nach und nach hervorgetrieben wird, sind zwar Zeichen eines handwerklichen Umgangs mit dem Stoff und einer Materialkenntnis, aber der Werkstatttraum ist immer zugleich ein theoretisches Feld, auf dem das Konkrete mit dem Abstrakten zusammentrifft. Ein Begriff wird hier durch seine Isolierung nähergerückt, über die Prägung und das Relief herausgehoben, schließlich bis zur freigestellten Form verfolgt und dort mit seinem Pol, dem Gegenstand konfrontiert: ein Begriff, auf das Bild gehämmert, und ein Gegenstand, der sich im Übergang zum Zeichen befindet.

Das ist nun ein merkwürdiger Tatbestand – oder eine merkwürdiger Vorgehensweise, als wolle jemand den Roman in der Farbe der Buchstaben finden. So gesehen wäre die Sache tatsächlich absurd, nur geht es in der Kunst nicht darum,

einen Roman zu lesen oder die Erzählung im Schriftbild zu suchen. Es geht zunächst überhaupt nicht um die unsichtbare Erzählung, sondern um die Untersuchung der Mittel. Durch sie eröffnet sich eine Bahn von Variationen, die dem abstrakten Vorstellungsraum – des Denkens oder der Schrift – in jedem Moment mit Visualisierungen und Materialisierungen antwortet. Die visuellen und materiellen Erfindungen, die diesem Raum eigentlich fremd sind, drängen in ihn hinein, durch eine formelhafte und programmatische Bildwelt, verdrehen jedoch den Verbindungspunkt, die Berührungsfläche, und entführen das Interesse über die größtmögliche Distanz, so weit wie die Schrift eines Begriffs von einer Skulptur eben steht. Wenn Tobias Hauser selbst auf dem schmalen Grad über diese Distanz balanciert und wie Ubu dazu pfeift, dann pfeift er auch darauf, wie absurd seine Idee anderen oder überhaupt erscheinen mag.

Berlin, 3. 2. 1993

Quelle: