

Übung in Dialektik: gleichzeitig Erneuern und Bewahren

Bernd Trasbergers künstlerische Arbeiten kreisen um das Thema der modernen Großstadt und deren Eigenschaft, sich ständig zu erneuern und dabei Vorhandenes zu überformen, umzudeuten oder auch spurlos verschwinden zu lassen. Sein besonderes Interesse gilt der heute viel kritisierten deutschen Nachkriegsarchitektur der sechziger und siebziger Jahre. Der damalige Versuch in West und Ost, einer durchgreifenden baulichen Rationalisierung und daraus folgenden Typisierung mit neuartigen Kunst-am-Bau-Maßnahmen zu begegnen, wird heute als gescheitert betrachtet. Bauwerke aus jener Zeit werden inzwischen ohne größere öffentliche Aufmerksamkeit aus den städtischen Räumen entfernt. Trasberger setzt jedoch an einem historischen Punkt an, der heute als Fragestellung aktueller denn je erscheint: Was lässt sich Prozessen der rigiden Ökonomisierung (seinerzeit im Städtebaulichen, um vor allem die vom Krieg hinterlassenen Baulücken zu schließen) an kulturellen oder künstlerischen Alternativen entgegensetzen? Zunächst geht es um den Gedanken der Innovation selbst und um die Konsequenzen urbanistischer Entwürfe, die der Künstler befragt. Anregungen findet er etwa in Arbeiten der italienischen Architektengruppe Superstudio, die sich in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren kritisch mit der massiven Überformung der Umwelt durch Megastrukturen auseinandersetzte. In deren Collagen prallen unvereinbare Lebenswelten aufeinander: streng geometrische Megaformen überstülpen idyllische Landschaften oder von Rastern überzogene Plateaus stoßen auf naturwüchsige Bergmassive.

Jenes Prinzip des gerasterten Raumes hat Trasberger in zwei seiner Ausstellungsinstallationen übernommen. So hat er den White Cube mit regelmäßigen schwarzen Linien überzogen, die eine bühnenartige Situation kreieren, in der sowohl Kunstwerke als auch Ausstellungsbesucher in ein vereinheitlichendes räumliches Koordinatensystem eingespannt sind. Hier rührt der Künstler an die Grundvorstellungen urbaner Gestaltung, die mit jeder Planung den Raum mit immer wieder neuen technischen Verfahren vermisst und kartografiert. Diesem Akt liegt ein ebenso kreatives wie utopisches Moment zugrunde, das auf der Annahme beruht, mit dem neuen Entwurf auch neue Lösungen zu finden. Bernd Trasberger ruft diese Assoziation in uns modernegeschulten Besuchern wach, doch zugleich lenkt er den Blick auf die Kehrseite dieses prospektiven Denkens: auf Vereinheitlichung und Monotonie.

Diese findet er in den architektonischen Oberflächen; in den uniformen Wohnblockfassaden der Schlafstädte an der Peripherie oder in den gekachelten Wänden der öffentlichen Innen- und Außenräume. Oft greift er die Materialien künstlerisch auf, mit denen jene anonymen Durchgangsräume verkleidet werden. In Werken wie *Continuous Monument I* (2008), das sich auf eine Collage von Superstudio bezieht, oder *A 111* (2007) verarbeitet er verschieden farbige Fliesen. Die an Stadtmöbel erinnernden Skulpturen wecken mit ihren kalten, glatten Oberflächen vage Erinnerungen an Orte, die namenlos bleiben und die man nur typologisch benennen kann wie Tunnel, Unterführungen oder Bahnhöfe. In *A 111* zeigen die Kacheln jedoch Spuren ihrer Be- und Abnutzung, da der Künstler sie bei Abrissarbeiten eines Autobahntunnels an der A 111 geborgen hat. Spur als ästhetisches Verfahren scheint noch in einem weiteren Sinne in den Arbeiten auf. In *Continuous Monument I* ist die weiße Kacheloberfläche mit bunten Aufklebern der achtziger Jahre überzogen, die auf den subjektiven Akt verweisen, sich einen weißen Untergrund bildnerisch anzueignen. Zeittypische Slogans wie „Ein Herz für Kinder“ oder „Ich fahre bleifrei“ rufen kulturelle Erinnerungen wach und konservieren zugleich diese Zeitdokumente. In *Gentrify* (2008) geht der Künstler ähnlich vor, indem er den gleichlautenden Schriftzug in grellgrünem Neon wie einen ‚tag‘ (engl., Bezeichnung für Graffiti-Kürzel) auf ein gefundenes Straßenschild montiert. Mit dem Bezug auf die Street Art akzentuiert er heutige Reaktionen auf die Fehlfunktionen urbaner Räume und zeigt eine Umnutzung auf, die nicht geplant war und die mit ihrer anarchischen Geste gesellschaftlich in der Kritik steht.

Trasbergers Aufmerksamkeit für Spuren sozialer Wandlungsprozesse im städtischen Kontext orientiert sich am Phänomen der Vergänglichkeit von Dingen, die einst als Inbegriff von Modernität geschaffen wurden. Er tariert aus, wo einstige Setzungen ihre Aktualität verloren haben und durch neue ersetzt werden. Seine Arbeiten markieren die Bruchlinien, die ein komplexer und damit schwer greifbarer Paradig-

menwechsel im System gesellschaftlicher Werte hervorruft. In diesem Sinne lässt sich seine großformatige Wandarbeit Hertie von 2009 interpretieren. In ihr integriert er 80 jeweils 50 x 50 cm große Kacheln aus der Fassade des inzwischen abgerissenen Hertie-Kaufhauses in Berlin-Neukölln, die er aufwendig aus dem Betonverbund der Fassade herausgelöst hat. Hierbei handelt es sich nicht nur um Relikte einer unzeitgemäßen Moderne, sondern auch um Zeugnisse eines entscheidenden Wechsels in der architektonischen Auffassung jener Zeit. Mit den Ornamentfassaden der sechziger und siebziger Jahre wurde dem modernen Credo der Einheit von Form und Funktion abgeschworen, denn die Fassaden zeigen nicht mehr die innere Gliederung des Gebäudes auf. Ihr neu gewonnener semantischer Eigenwert wurde wie bei den Horten-Fassaden zur ersten Entwicklung einer Corporate Identity genutzt. Mit der Trennung von Form und Funktion weisen sie auf unsere Zeit voraus, die an diesem Konzept festhält, es jedoch umkehrt: Heute werden bei symbolisch wichtigen Bauten moderne Stahlbaukörper mit historisierenden Fassaden verkleidet.

Trasberger nimmt in Hertie die ursprüngliche Abfolge der Kachelvarianten auf und unterbricht sie, indem er Messingplatten in der gleichen Größe unregelmäßig dazwischen setzt. Er füllt damit vorhandene Leerstellen und entwickelt zugleich die streng seriell gedachte Formensprache weiter, indem er ihr ein ästhetisch entgegen gesetztes Vokabular hinzufügt. Aus der Ferne betrachtet wirken die metallisch glänzenden Platten wie eine kryptische Leuchtschrift und erinnern an das Kürzelhafte von tags.

In der Arbeit Stunde Null (2009) wird dieser Ansatz auf die globaleren Dimensionen des gesellschaftlichen Wandels übertragen. Trasberger hat eine digitale Wanduhr, die von der Außenfassade des ehemaligen Instituts für Physik der Humboldt-Universität Berlin in der Invalidenstraße stammt und 1989 außer Betrieb genommen wurde, weil der steuernde Technikraum nicht mehr betrieben werden konnte, mit einem neuen Ziffernblatt ausgestattet. Hierbei ersetzte er die monochromen Leuchten durch Neonlampen im Regenbogenspektrum, die er in die vorhandenen Siebensegmentanzeigen für Zeit und Temperatur einfügte. Ohne den Modus der ursprünglichen Steuerung liegen jetzt alle Zahlen optisch über- oder nebeneinander und ergeben jeweils die Zahl Acht, als Grundanordnung der Segmente. ‚Stunde Null‘ erscheint nunmehr als ein indifferenter und zeitloser Zustand, der viele Optionen zulässt.

Im Ausstellungsraum der Galerie Lena Brüning Berlin, den der Künstler wie oben beschrieben mit einem Raster überzogen hat, ist auf Stunde Null die Arbeit Tabula rasa (2009) dialogisch bezogen. Angeregt von einer Infotafel im Gebäude der Universität, aus dem die Uhr stammt, hat Trasberger auf einer spiegelähnlichen polierten Stahlplatte Reste von verschiedenfarbigen abgerissenen Zetteln arrangiert. Ausgehend von der Anspielung auf das schnelle Veralten von Informationen wird mit der Vervielfältigung der räumlichen Perspektiven durch den reflektierenden Spiegel die Illusion eines Neuanfangs, der das Vergangene ignoriert, in Frage gestellt. So denkt Trasberger im künstlerischen wie im gesellschaftlichen Zusammenhang den sozialen und urbanen Raum von zwei unterschiedlichen Richtungen, indem er ihn als notwendige Projektionsfläche für zukunftsweisende Konzepte und gleichzeitig als Palimpsest, als Textur aus Überlagerungen und Durchdringungen versteht.

Jule Reuter, Januar 2010