

Tim Trantenroth. Raumstein

Von Peter Loder Meyer

Im Krausfeld 19, Bonn

Tim Trantenroth ist nunmehr der fünfte Künstler, der im Rahmen des Projekts kunstundwohnen der Bonner Wohnungsbaugesellschaft MIWO aktiv geworden ist. Es handelt sich dabei um ein Projekt, das Künstlern die Möglichkeit gibt, in direkter Auseinandersetzung mit der Architektur oder mit den Wohnungen zu arbeiten, die die MIWO verwaltet. Tim Trantenroth ist für eine solche Aufgabe geradezu prädestiniert, denn in seiner Arbeit beschäftigt er sich zum allergrößten Teil mit dem Grenzbereich zwischen Architektur und Malerei. Das zeigt sich einerseits darin, dass er in seiner Malerei sehr oft Architekturelemente als Motive verwendet - Fassadengliederungen, Fenster, Balkone, Lärmschutzwände usw. - und zwar oft so stark stilisiert, dass die Trennlinie zwischen Figuration und Abstraktion durchlässig oder sogar irrelevant wird. Andererseits darin, dass er mit seinen Bildern direkt in und an der Architektur arbeitet, auf die Wände geht, d. h. Wandmalerei betreibt, was einen ganz wichtigen Teil seiner künstlerischen Arbeit ausmacht, wobei er mit malerischen Mitteln, mit paradoxen Perspektiven und illusionistischen Verfahren Bildräume entwirft, die in Spannung oder in Konflikt mit dem Realraum geraten. Eine solche Thematik passt natürlich wunderbar zu einem Projekt wie kunstundwohnen. Für dieses hat der Künstler zwei Objekte gestaltet. Das eine befindet sich in der Lotharstraße in Kessenich, dort ist ein eher kleiner Raum maximal ausgearbeitet und ausgemalt - und hier, Im Krausfeld 19, befindet sich gewissermaßen das Komplementärstück. Hier ist eine große Giebelfront mit ganz minimalen Mitteln gestaltet - so minimal, dass vielleicht einige von Ihnen die Malerei hier noch gar nicht wirklich gesehen haben. Es gibt unter allen vier querrchteckigen Fenstern jeweils eine Schattenkante zu sehen. In der Fensterlaibung ist dieselbe Schattenfarbe aufgemalt, mit dem entsprechenden Hellanteil des „Sonnenlichts“ auf der rechten Seite und dann eine weitere Schattenkante unter der linken Dachschräge. Das ist schon alles - das ist visuell relativ wenig, aber konzeptuell und wahrnehmungslologisch sehr viel. Ich werde versuchen, diese Behauptung ein wenig zu entfalten, indem ich mich an vier Themen entlang hängele: Zunächst die Themen Fassadenmalerei und Trompe-l'œil-Malerei, dann werde ich kurz auf das Motiv des Schattens eingehen und zuletzt auf den konzeptionellen Anteil dieser Arbeit.

Ich habe vorhin von dem Grenzbereich zwischen Malerei und Architektur gesprochen, man könnte ebenso gut von einer Konfliktzone sprechen. Denn sobald Malerei - jetzt im allerweitesten Sinne gesprochen: vom bloßen Fassadenanstrich angefangen über gewerbliche Bemalung, künstlerische Wandarbeiten, bis hin zu den ungebetenen und illegalen Aktivitäten von Graffiti-Sprayern -, sobald also „Malerei“ auf Architektur trifft, wird diese in ihrem Erscheinungsbild verändert. Das ist natürlich ein Konflikt, sodass man sehr gut verstehen kann, dass Architekten, die einen künstlerischen Anspruch an ihre Bauwerke stellen, genaue Vorstellungen über die farbliche Gestaltung ihrer Arbeiten haben. Stellen Sie sich eine Le Corbusier-Villa in zartgrünem oder dunkelrotem Anstrich vor: das Ergebnis wäre kein Le Corbusier mehr. Wandmalerei - jetzt im engeren Sinne verwendet - findet man nicht zufällig besonders an Problemzonen der Architektur, es sei denn sie ist ausdrücklich im architektonischen Konzept vorgesehen. Wenn ein Haus abgerissen wird und sich so am Nachbarhaus eine kahle Brandmauer zeigt, ist das natürlich eine beliebter Ort für Wandmalerei. Wandmalerei hat oft genug die Aufgabe, eine Architektur, die von sich her ein ästhetisches Problem hat, optisch aufzuwerten, zu dekorieren, zu verschönern. Denken Sie als Beispiel an kahle, graue Plattenbauten, die, sobald Farbe ins Spiel kommt, sofort ein anderes, freundlicheres Aussehen gewinnen. Was wir hier bei Tim Trantenroth sehen, ist im Grunde ja auch Fassadenmalerei, aber sie verweigert interessanterweise all das, was die Wandmalerei üblicherweise tut. Es handelt sich hier natürlich nicht um Architektur mit Kunstanspruch. Das ist ganz normale Wohnarchitektur der 60er-Jahre. Die Malerei, die Tim Trantenroth hier angebracht hat, kritisiert diese Architektur nicht, verhübscht sie nicht, dekoriert sie nicht - es handelt sich nicht um Verschönerungs- oder Verschleierungsmalerei. Ich möchte vorschlagen, diese Arbeit vielmehr als

einen konzeptionellen malerischen Eingriff in die Architektur und den durch sie markierten Raum zu bezeichnen.

Um dies ein wenig zu erläutern, komme ich zum nächsten Begriff, dem der Trompe-l'œil-Malerei. Tim Trantenroth arbeitet sehr viel mit illusionistischen Effekten. Mit dem Begriff des Trompe-l'œil bezeichnet man in der Kunstgeschichte eine Malerei, die so wirklichkeitsgetreu daherkommt, dass man für einen Moment oder für längere Zeit das Gemalte für Realität hält. Das Trompe-l'œil ist gerade in der Wandmalerei ein seit Jahrhunderten zu findendes, wohlerprobtes Mittel. Sie kennen sicher Kirchen, Schlössern, Burgen, wo in Trompe-l'œil-Manier Architekturelemente auf die Wand gebracht wurden, um optisch den Raum zu erweitern oder eine gefällige Wandgliederung zu erreichen. Scheinfenster, Scheintüren sind beliebte Motive, oder es werden ganze dekorative Systeme inklusive Bauplastik in so lebensechter Ausführung gemalt, dass man glaubt, dass diese Elemente tatsächlich greifbare Realität sind. Oder denken Sie an die barocken Deckenfresken, die den Raum aufsprengen und nach oben hin bis in die entferntesten Himmelsräume hinein erweitern. Ein solches die Sinne überwältigendes Täuschungsmanöver ist hier in der Malerei von Tim Trantenroth natürlich nicht gegeben – aber dennoch ein illusionistisches Trompe-l'œil-Motiv: der aufgemalte Schattenwurf, der so tut, als ob hier die Sonne schiene und die Architekturelemente einen entsprechenden Schatten werfen. Als ich über diese Arbeit nachdachte, kam mir ein Begriff in Erinnerung, den Jean Cocteau einst mit Bezug auf den Kubismus prägte: Er sagte „Le trompe l'esprit existe. Le trompe l'œil est mort.“ Also nicht Täuschung des Auges sei hier gemeint, sondern Täuschung des Geistes. Ich glaube, dass Cocteau hier jedoch eine falsche Rechnung aufgemacht hat, weil doch jede gelungene Trompe-l'œil-Malerei immer auch eine Täuschung oder vielleicht besser: Irritation oder Stimulierung des Geistes bewirkt. Denn das Auge ist ja kein isolierter, rein rezeptiver Apparat, sondern immer an unser Erkenntnisorgan angeschlossen. Sobald wir eine Täuschung als Täuschung erkennen, fangen wir an zu reflektieren, versuchen wir zu verstehen, wie sie funktioniert und warum sie selbst dann noch wirkt, wenn wir den Effekt durchschaut haben. Das heißt, wir reflektieren über die verschiedenen Realitätsebenen: die Ebene der Malerei, die Realität vortäuscht, und die Ebene, die wir naiverweise als „Realität“ voraussetzen. Genau diese Frage nach der Realität des Bildes ist das Thema von Tim Trantenroth: Wie verhält es sich mit der Realität des Bildes in Bezug zur - in diesem Fall - gebauten Realität der Architektur und des Realraums? Das ist eine durchgängige Frage in seiner Arbeit, deswegen verwendet er auch immer wieder bestimmte illusionistische Mittel, insbesondere Perspektivlinien und Schattenwurf.

Der Schatten, der bei entsprechender Beleuchtung an allen Körpern „klebt“ und deren Formen mehr oder minder deutlich wiederholt oder „abbildet“, jedoch immateriell bleibt und ein geheimnisvolles Eigenleben führt, ist ein Motiv, das sehr stark kunst- und kulturgeschichtlich aufgeladen ist. Der Hades als Reich des Schattens, überhaupt die Identifikation des Schattens mit dem Tod, ist ein uraltes Thema. Das zieht sich von der Antike bis in die Literatur der Romantik durch: das Motiv des Schattens als unheimlicher Doppeltgänger. Denken Sie etwa an „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von Adelbert von Chamisso, in welcher der Protagonist seinen Schatten an den Teufel verkauft... Sehr viel wichtiger in unserem Zusammenhang ist ein anderer kulturgeschichtlicher Strang, da dort der Schatten in engstem Zusammenhang mit der Malerei steht. Der Schatten nämlich ist gewissermaßen das Urmotiv der Malerei, wenn man dem römischen Enzyklopädisten Plinius d. Ä. folgt, der in seiner „Naturalis Historia“ sagte, dass „ganz am Anfang“ ein Mensch „den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen“ habe und dass auf diese Weise die Malerei entstanden sei. Diese Ursprungslegende der Malerei wurde in der Zeit der Renaissance von verschiedenen Theoretikern und Praktikern der Malerei (zum Beispiel Leonardo da Vinci oder Giorgio Vasari) in verschiedenen Varianten gemalt und kommentiert. Das ist kein Zufall, denn die Maler der frühen Neuzeit waren sehr daran interessiert, den Schatten zu thematisieren, denn es ging ihnen darum, eine plastische, körperliche, perspektivisch stimmige Darstellung von Menschen und Dingen in der Malerei zu erreichen. Und das geht nur mithilfe der korrekten Darstellung von Schatten. Das ist freilich eine spezifisch europäische Auffassung von Malerei. In der klassischen asiatischen Malerei, in China oder Japan, spielt der Schatten kaum eine Rolle, die Gemälde

verharren dort im Wesentlichen in der Fläche. Wenn Tim Trantenroth mit Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitet, um illusionistische Schattenwürfe darzustellen, dann steht er also in einer Tradition. Er reflektiert den europäischen Bildbegriff und versucht zugleich, ihn mit zeitgemäßen Mitteln neu zu sehen, zu befragen und aufzusprengen, um ihm neue Bildmöglichkeiten abzugewinnen. Sie sehen hier die Schattenwürfe an der Giebelfront. Wo Schatten ist, ist natürlich auch ein Licht. Sie sehen auf der rechten Seite der Fensterlaibung jeweils eine erleuchtete Lichtzone. Beides verweist auf eine vorgestellte Lichtquelle, die Sonne, die hier schräg auf die Fassade scheint. Der Schattenwurf ist durchaus realistisch inszeniert: Am späten Nachmittag steht die Sonne so, dass die Schatten, die von der Dachschräge und den Fenstern geworfen werden, für eine Weile ziemlich genau deckungsgleich werden mit den gemalten Schattenkanten. Dann fallen also zwei Realitätsebenen für eine kurze Zeit ineins. Der reale Schatten bewegt sich natürlich weiter, der gemalte bleibt an Ort und Stelle – und die Realitätsebenen verschieben sich wieder.

Dieses Spiel mit den Realitätsebenen deutet auf ein konzeptionelles Element in dieser Wandarbeit. Es ist gewiss kein Zufall, dass diese Malerei einen solch starken konzeptionellen Aspekt aufweist, denn Tim Trantenroth studierte nicht nur an der Kunstakademie Münster bei dem Maler Ulrich Erben, sondern auch bei Jan Dibbets in Düsseldorf, einem der prominentesten europäischen Konzeptkünstler, der, obwohl er vorwiegend mit fotografischen Mitteln arbeitet, immer auch eine starke Affinität zur Malerei erkennen lässt. Als ich diese Wandarbeit hier zum ersten Mal sah, musste ich sofort an ganz frühe Arbeiten der Konzeptkunst im öffentlichen Raum denken. So hat zum Beispiel Joseph Kosuth in den späten 60er- und 70er-Jahren Plakate auf ganz normale Werbeflächen geklebt, die nichts anderes zeigten als komplizierte analytische Texte, die das Plakat selbst thematisierten. Wer sich diese Plakate angeschaut hat, hat zwar sofort verstanden, dass dies keine Werbung war, hat aber nicht wissen können, dies sei Kunst, denn es gab nichts, was auf einen Kunstkontext hindeutete. Ich sehe diese Arbeit hier von Tim Trantenroth ganz ähnlich. Viele Menschen, die hier täglich vorbeigehen, werden sie vermutlich gar nicht wahrnehmen, oder erst auf den zweiten und dritten Blick. Und wenn sie sie wahrnehmen, vielleicht auch nur rudimentär. Man muss schon genau hinschauen, um die Schatten auch an oberen Fenstern und der Dachschräge zu bemerken. Und selbst, wenn man die Arbeit vollständig erfasst hat – wird sie jeder unvermeidlich als Kunst wahrnehmen? Ich bezweifle das, denn es ist ja kein Kunstkontext hier, es handelt sich um eine ganz gewöhnliche Straße und ein ganz gewöhnliches Wohnhaus. Ich denke, das ist eine ganz spannende Sache, dass ein Kunstwerk auch da wirksam werden kann, wo es nicht als „Kunst“, sondern kontextlos und einfach für sich stehend betrachtet wird. Aber die Sache wird noch komplizierter, denn der Künstler hat selbstverständlich seine Arbeit fotografiert, es wird ein Büchlein geben, eine Dokumentation, er wird die Fotos vielleicht in anderen Katalogen verwenden, auf seiner Website steht sie bereits. Das bedeutet, es werden ganz sicher viel mehr Leute die Arbeit in diesem dokumentarischen Kontext, der explizit ein Kunstkontext ist, wahrnehmen als in der Realität. Sie werden die Arbeit dann immer in der fotografischen Reproduktion sehen, d. h. fragmentiert und ihrer Räumlichkeit beraubt – also eigentlich in einem inadäquaten Zustand – aber dann als Kunst! Also wieder ein Spiel der verschiedenen Realitätsebenen: zum einen die reale Arbeit, die kaum als Kunst wahrgenommen wird, zum anderen die fotografierte Arbeit nur als Kunst, denn sie wird dann ausschließlich in künstlerischem Kontext auftauchen. Sie sehen, es handelt sich visuell um eine sehr einfache Arbeit, sehr ökonomisch in ihren Mitteln – aber zugleich konzeptionell aufgeladen und reich an Assoziationen, sobald man einmal damit anfängt, sich intensiver mit ihr zu beschäftigen.

*

Lotharstr. 113, Bonn

Ich kann direkt an das anschließen, womit ich vorhin aufgehört haben. Was Sie hier sehen, ist die Projektion von Fotos einer Arbeit, die im realen Raum existiert. So gut auch die Fotos sind, sie werden mit Sicherheit nicht das spezifische Raumgefühl adäquat wiedergeben können, das diese Arbeit vor Ort erzeugt. Deswegen kann ich Ihnen nur emp-

fehlen, bei Gelegenheit einmal in der Lotharstr. 113 vorbeizuschauen. Im Unterschied zu der eben gesehenen Wandarbeit Im Krausfeld 19, die von den meisten Passanten wohl gar nicht so leicht wahrgenommen wird, ist dies hier eine Arbeit, die sich schon von weitem als Kunstwerk ankündigt. Der Gehweg führt leicht schräg nach unten – und beim Annähern sieht man schon aus einiger Entfernung einen Teil der Wandmalerei hervorleuchten. Man kann die Arbeit dann gar nicht mehr übersehen, sie strahlt in hellen, fast aggressiven Farben, zudem kann man sie kaum als etwas anderes denn als Kunst identifizieren. Sie ist zu komplex und aufwändig angelegt, als dass es zum Kunstwerkcharakter überhaupt eine Alternative gäbe. Es handelt sich um einen ganz eigenartigen Raum, den Tim Trantenroth hier bearbeitet hat, und das ist das Spannende daran: Es ist eigentlich ein Nicht-Raum, ein Raum, der voller Kontraste und Gegensätze steckt. Es handelt sich um einen Durchlass unter einem Wohngebäude, durch den man zum Garten gelangt. Es ist kein Innenraum, denn er ist nach zwei Seiten hin offen, aber auch kein Außenraum, denn er hat Wände und eine Decke. Er ist funktional im weitesten Sinne, denn er wird als Fahrradunterstand genutzt, aber er ist ein Raum, in dem man sich nicht aufhält – auch deshalb nicht, weil er eigentlich viel zu niedrig ist, geschätzte 1,80 Meter. Wenn man meine Körpergröße hat, kann man darin nicht aufrecht stehen. Man denkt an den Begriff des Nicht-Ortes oder „non-lieux“, den der französische Soziologe und Anthropologe Marc Augé geprägt hat. Dieser Begriff bezeichnet Räume, an denen man sich nur aufhält, um sie möglichst schnell wieder zu verlassen, Räume, in denen keine „normalen“ sozialen Interaktionen stattfinden und die ein spezifisches Raumgefühl des Übergangs vermitteln, wie wir es von Flughafenlounges, Bankautomatenräumen, Bushaltestellen usw. her kennen. Der Raum, den der Künstler bearbeitet hat, steckt also voller Widersprüche und Eigentümlichkeiten, und das Faszinierende und Überzeugende an Tim Trantenroths Arbeit besteht darin, dass sie diese Widersprüche nicht etwa glättet und ausgleicht, sondern im Gegenteil forciert und damit den Raum visuell geradezu zum Explodieren bringt. Denn die Wandmalerei hier ist in ihrer Räumlichkeit so suggestiv und so komplex, dass dieser relativ kleine Raum visuell aufgesprengt wird. Was der Künstler hier auf die Wände gebracht hat, ist ein perspektivisch verschobenes Raster, das von ferne an eine moderne Fassadengliederung erinnert, ein kompliziertes System von sehr kontrastreichen Farbflächen: Weiß und Schwarz, dazu leuchtende Farben, Gelb- und Grüntöne und im Komplementärkontrast dazu helles Rot. Zusätzlich weisen einige Segmente eine blaugelbe phosphoreszierende Farbe auf, die abends oder nachts, falls sie zuvor angestrahlt wurde, noch eine Weile weiterglimmt wie ein Nachbild auf der Retina. In dieser Arbeit gibt es ein räumliches System, das so angelegt ist, dass die realen Raumecken in Konflikt geraten mit den gemalten Raumecken. Das heißt, es gibt Schrägen, Fluchtlinien, die zwar nicht zentralperspektivisch in einem Punkt fluchten, die aber auf beiden durchgängigen Wänden jeweils in der Mitte auf einer Vertikalachse zusammenlaufen. So entstehen virtuelle Raumecken. Und da, wo die wirklichen Raumecken liegen, springen die Farbflächen optisch nach vorne und suggerieren (positive) Raumkanten, wo es real nur (negative) Raumecken gibt. Durch diese Paradoxien, die den Raum gewissermaßen maßstablos machen, wird der Raum ungemein dynamisch, wird stark belebt. Die Malerei macht einen Raum, der architektonisch völlig unspektakulär und uninteressant ist, mit ihren spezifischen Mitteln zu einem faszinierenden, komplexen Wahrnehmungsgebilde.

(Gekürzte Abschrift der frei gehaltenen Eröffnungsrede in Bonn, Im Krausfeld 19, am 29.09.2010)