

Akhalkalaki
Zu einem Zyklus von Petra Trenkel

Thilo Billmeier

Eine Serie von zehn Fotografien zeigt Zäune, die Petra Trenkel im Sommer 2010 während eines Arbeitsaufenthaltes in Georgien aufgenommen hat. Die Serie trägt den Namen des Ortes, an dem die Aufnahmen entstanden sind, Akhalkalaki, etwa 70 Kilometer entfernt von Tiflis. Die Bewohner des Ortes haben die Zäune, welche die landwirtschaftliche genutzten Grundstücke hier voneinander und gegen die Straße abgrenzen, aus unterschiedlichen, meist anderen Zusammenhängen entstammenden Materialien zusammengefügt. Neben der surrealen Poesie der Versatzstücke und dem gespenstisch zeitlosen Charakter moderner Ruinen dokumentieren einige der Fotos das hohe Maß an Sorgfalt und Akuratesse, das beim Bau der gegen Tiere komplett abgedichteten Zäune aufgewendet wurde.

Auf zwei oder drei Bildern sind Straßenschilder oder angeschnittene Autos zu entdecken, rätselhafte Details, deren Anordnung im Bild komponierte, aber gerade deshalb auch irritierende Aspekte aufweist. Mit Ausnahme eines einzigen verlaufen alle abgebildeten Zäune mehr oder weniger deutlich schräg in den Tiefenraum; sie lassen vor sich die Straße aus Schottersteinen, hinter sich Bäume und Sträucher erkennen. Ein Bild zeigt einen bildparallel verlaufenden Maschendrahtzaun, der von Sträuchern und Gestrüpp in beide Richtungen durchwachsen wird.

Die eigentümliche Wirkung, die von den Bildern der Serie ausgeht, lässt sich am besten vor dem Hintergrund der Sprachmittel verständlich machen, die sich Petra Trenkel seit Anfang der neunziger Jahre auf den Gebieten der Malerei, der Zeichnung und der Fotografie erarbeitet hat. Das Werk, das dabei entstanden ist und dem sich *Akhalkalaki* mit Gewinn einordnen lässt, erschließt sich gedanklich im Umkreis dreier Begriffe: Moderne, Erinnerung und Aufmerksamkeit. Ich möchte im Folgenden den Zyklus so vor das Ganze des Werkes von Petra Trenkel halten, dass zugleich der Zusammenhang der drei Begriffe eine eigene, vom fotografischen Zyklus her gewonnene Ausdeutung erfährt.

1

Schon die erste Beobachtung, die sich an Trenkels Aufnahmen machen lässt, wenn man andere ihrer Arbeiten zu Rate zieht, ist verblüffend. Es zeigt sich nämlich, dass es sich bei den Abbildungen der Zäune genremäßig um Architekturdarstellungen handelt. Trenkels Werk hat fast durchweg Architektur zum Thema, und zwar vor allem ausdrücklich moderne Architektur. Trenkel zeigt sie in städtebaulichen oder landschaftlichen Kontexten und lässt die Ensembles so in Erscheinung treten, wie sie uns zumeist im nichtausdrücklichen Modus der alltäglichen Wahrnehmung begegnen. Mit der Architektur des Internationalen Stils wendet sich Trenkel der sicher durchgreifendsten Manifestation der ästhetischen Moderne im zwanzigsten Jahrhundert zu. Die Menschenleere, die, wie andere Formen von Abwesenheit auch, für alle Arbeiten von Trenkel kennzeichnend ist, kann meines Erachtens vor allem im Sinne dieser Moderne selbst verstanden werden. Sie ist Ausdruck des utopischen Anspruchs auf Reinheit und Geistigkeit, auf Konstruktion und Vernunft. Klar wird das nicht zuletzt dadurch, dass sich die von jeder Faktizität bereinigten architektonischen Situationen bei Trenkel immer auch als anspruchsvolle abstrakte Kompositionen lesen lassen. Ein und das selbe Bild zeigt sich so in der Tradition neuer Sachlichkeit wie in derjenigen der konstruktiv-abstrakten Kunst – ein Umschlag in der Wahrnehmung, dessen Effekte oft verblüffen, der aber auch von einer inhaltlichen Logik getragen wird. Denn dadurch, dass Petra Trenkel in ihren Bildern die ehemals avanciert moderne Architektur mit der Alltäglichkeit ihrer vollendeten Gegenwart kombiniert, treten der utopische Anspruch auf ein neues Leben und das geschichtliche Ausbleiben dieses Lebens, stilistisch Abstraktion und Realismus, deutlich auseinander. Weil Trenkel dabei darauf verzichtet, die Moderne zu denunzieren, dennoch aber auch keinen Zweifel an der spezifischen Tristesse lässt, zu der sie oder zu der ihr Scheitern uns verurteilt, zeigen sich die Auseinandertretenden auch als zwei Seiten einer einzigen Sache. Damit ist angezeigt, dass die Neutralität in Trenkels Haltung tiefer reicht, als durch die bloße Urteilsenthaltung (griech. *epochê*) zum Ausdruck gebracht wird. Sie beschreibt, es wird sich noch zeigen, eine Indifferenz, die primär die emotionale Selbstgegenwart des modernen beziehungsweise postmodernen Subjekts betrifft.

Der Hintergrund des Architektonischen erhellt in der Akhalkalaki-Serie neben dem Sujet und der linearperspektivischen Konstruktion des Bildraums vor allem die Abwesenheit von Menschen und Tieren, aber auch sonstiger narrativer Elemente. Die Zäune lassen sich erst auf einen zweiten Blick, der explizit geometrische Formen und Folgen entdeckt, thematisch als Embleme der Moderne identifizieren. Unmittelbarer meint das Auge dagegen jene Tristesse wahrzunehmen, die sich überhaupt mit Heruntergekommenheit verbindet. Doch stellen die Zäune nicht gerade die

Antworten auf solche Heruntergekommenheit dar? Sind sie in ihrer Schlichtheit nicht von jener Eleganz, die man an mancher Villa der sechziger Jahre vermisst? Tritt uns angesichts des Einfallsreichtum und der Sorgfalt der architektonischen Lösungen nicht die Lieblosigkeit und Nachlässigkeit des modernen Qualitätsbaus vor Augen? Offensichtlich bewegt sich die Magie der Trenkelschen Fotografien jedoch auf einer minder banalen Ebene. Um sie zu finden, mag eine weitere Beobachtung nützen, die sich an den Bildern der Akhalkalaki-Serie machen lässt, wenn man andere Werke von Petra Trenkel erinnert. Trenkel hat nämlich neben den Bauten schon früh das Pflanzliche zu ihrem Thema gemacht. Beide Motivkreise, der geometrisch-räumliche, konstruktive der Architektur einerseits, der organische, texturbestimmt-flächige der Pflanzen andererseits durchdringen sich seither besonders auf den Zeichnungen (damit kommt die Gattungsspezifität mancher Aspekte ins Spiel). Dabei halten die Pflanzen nicht selten jener Geistigkeit die Waage, die sich mit der architektonischen Konstruktion und kubischen Reduktion verbindet. In ihren Verbindungen kommt es zu Kompositionen, die weder in Künstlichkeit erstarren, noch dem bloß Vitalen das Wort reden; stattdessen atmen sie eine ganz eigentümliche Lebendigkeit. Sie macht sich auf den Fotografien aus Akhalkalaki vor allem im Kontrast konkreter Wahrnehmungsfelder geltend, bei denen sich die Texturen als Substrate geometrischer Strukturen erweisen, bei denen, anders gesagt, das Architektonische und das Florale funktional die Seiten tauschen können, obwohl sie inhaltlich weiter opponieren.

2

Die Leere auf Trenkels Bildern wird auch in der Literatur mitunter direkt mit jener Tristesse identifiziert, die uns beim Anblick unserer gebauten Umgebung überfällt. Für die Bilder der Akhalkalaki-Serie würde die Menschenleere entsprechend den Charakter deprimierender Armut zuspitzen. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass es eine Differenz zwischen dem Gegenstand einer Darstellung und der Darstellung selbst gibt. Ein Bild kann überaus schön sein, auch wenn es einen tristen Gegenstand zeigt. Dennoch ist die Leere auf Trenkels Bildern auch nicht völlig mit den Charakteren zu begreifen, die wir ihr oben von den entsprechenden Kategorien der Moderne her zugesprochen haben (Reinheit, Geistigkeit usw.). Die alltägliche Wahrnehmung, als deren Gegenstand Trenkel ihre Bildmotive konstruiert, ist vielmehr selbst stimmungshaft verfasst; sie ist durch eine bestimmte Form von Melancholie (*acedia*, Schwermut, *ennui*, Langeweile, Müdigkeit) gekennzeichnet. Diese ist zwar nicht als unmittelbare Reaktion auf den Vergangenheits- und Verlustcharakter der modernen, seit Rousseau unsere Wirklichkeit charakterisierenden Utopien zu verstehen, auch auf Trenkels Bildern nicht; sie steht aber doch in internem Zusam-

menhang mit den Phänomenen der Moderne, die Trenkel zur Sache ihrer Malerei macht. Obwohl sie als Zeugnisse vergangener Hoffnungen von uneingelösten Versprechen zeugen, werden die verblichenen Hoffnungen durch diese Zeugnisse ihres Scheiterns nicht einfach desavouiert. Sie bleiben in den entsprechenden Stimmungen auch aufbewahrt.

Innerhalb der Moderne hat sich die entsprechende Zeitlichkeitsstruktur – und um Zeitlichkeit geht es, wo es um Stimmung, um Hoffnung und deren gewesene Zerschlagung geht – schon früh als Verlust von Gegenwart zu erkennen gegeben. Was zwischen Zukunft und Vergangenheit verloren geht, ist gelungene, wir können sagen: primäre oder gegenwärtige Gegenwart. Deren ästhetisches Korrelat ist Schönheit. Innerhalb unseres Alltags, der Welt unserer selbstverlorenen Gegenwart, trägt die Schönheit deshalb entweder einen Vergangenheits- oder einen Zukunftsindex: entweder ist sie ein Versprechen auf Zukunft oder sie zeigt sich als das, was hätte sein können. Von dieser Beschreibung hebt sich eine alternative Deutung ab, welche Schönheit mit gegenwärtiger Gegenwart, aber mit einer zeitlich komplex vermittelten Gegenwart von Gegenwart verbindet. Dieser Auffassung zufolge, es ist, pauschalisiert, die der Postmoderne, setzt sich dem Verlust primärer Gegenwart eine Nähe entgegen, die sich gerade aus den Möglichkeiten des Alltags speist. Diese Nähe beinhaltet auf neue Weise Gegenwart und Schönheit, aber gleichsam als verschlossene, nicht auskunftsfähige, aber auch nicht naive und triviale Möglichkeiten der Erfahrung. Wie lassen sich die spezifische Schönheit und die Form befindlicher Gegenwartserfahrung, wie sie die Kunst Petra Trenkels mit ausmachen, hier einordnen? Sollten wir sie selbst eher modern oder eher postmodern auffassen? Die Schönheit lässt sich auf Petra Trenkels Bildern vorderhand auf die Sorgfalt ihrer Komposition und die Abstimmung innerhalb der nuancierten Farbigkeit zurückführen, auf den Gestus der Ruhe, der allen Dingen ihr Geheimnis lässt, ohne sie zu mystifizieren. Diese Schönheit ist ohne Zweifel die einer gegenwärtigen Gegenwart – einer Gegenwart aber, die im Bild erst durch die distanzierende und reflektierende, das heißt zur Reflexion einladende Erfindung und Konstruktion zur Anschauung kommt. Einer Gegenwart, zweitens, deren spezifisch zeitliche Verfassung im Bild auf dem Phänomen aufruhet, dass sich gerade alltägliche Orte für uns auf besondere Weise mit Erinnerungen oder besser: mit Erinnerung als Kategorie verbinden können. Sie dienen als räumliche Äquivalente einer Gegenwart, die sich jenseits des Bildes nur als sekundäre Gegenwart, das bedeutet als erinnerte und in der Erinnerung vergegenwärtigte Gegenwart zur Darstellung bringen lässt. Diese Gegenwart lässt sich drittens offenbar nicht anders verbildlichen als durch die Erinnerung an die Moderne, das heißt durch die Erinnerung an eine Form, Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft zu verloren zu haben. Im Akhalkalaki-Zyklus wird diese Bezugnahme, vielleicht deutlicher als auf anderen Arbeiten von Petra Trenkel, als Spiel kenntlich. Die Aufnahmen überlassen es dem Betrachter, in den einzelnen

Formen der Zäune und den Verfahrensweisen ihrer Herstellung Formen und Kategorien der Kunst der Moderne wiederzuerkennen – die geometrische Struktur, den minimalistischen Rapport, die surrealistische Verselbständigung – ohne dass er sicher sein kann, dass er wirklich etwas gefunden hat, und ohne wirklich zu verstehen, was es bedeutet. Trenkels Bilder sprechen also von einer Gegenwart, in die der Verlust von Gegenwart gleichsam eintätowiert ist, und die, obwohl sie primäre Gegenwart sein soll, jenseits des Spiels, das auch die Kunst spielt, nicht existiert.

3

Gerade die zeitlogischen Zusammenhänge, die sich begrifflich so mühsam einholen lassen, stellen für die unmittelbare Wahrnehmung der Trenkelschen Arbeiten keine Schwierigkeit dar. Es ist einfache Zeitgenossenschaft, die uns diese Dinge sozusagen von ihrer Innenseite her verständlich macht. Petra Trenkel ist sich dieser Einvernehmlichkeit zwischen ihren Bildern und deren Betrachtern bewusst, sie thematisiert sie in ihren Bildern. In diesem Sinne dürfen wir im Akhalkalaki-Zyklus das Phänomen der Grenze auslegen. Es kommt weniger über das deutliche, aber richtungslose Motiv des Zauns ins Spiel als vielmehr über den Hintergrund jener topographischen Fremdheit, an der Zeitgenossenschaft in der globalisierten Moderne scheitert. Die klassische Moderne des *International Style* schwimmt nicht nur vor einer Gegenwart, die in ihrem eigenen Kontext nicht denkbar war, sondern auch vor der Realität fremder Gegenden, in denen sie zwar anzutreffen ist, aber sich anders, als fremd ausnimmt. Trenkel hat diesen Zusammenhang immer wieder verfolgt, besonders deutlich in ihren englischen (2005), texanischen (2006) und französischen Bildern (2010), aber auch schon in der fotografischen Serie *Hotel* (2004). Durch die Überblendung geschichtlicher und geographischer Bastardisierungen der Moderne kommen tatsächlich die komplizierten Gestalten jener Fremdheit zum Vorschein, die der postmodernen Nähe überall zugrunde liegen. Denn zur postmodernen Zeitgenossenschaft gehört, dass man sowohl das nicht versteht, was einem nahe ist, wie das versteht, was einem fern ist, aber beides in einer ausgreifenden Dynamik: das Unverstehbare wird immer verständlich und das Verständliche immer unverständlich aussehen.

Vor diesem Hintergrund wird der Begriff des Spiels, den ich oben gebraucht habe, um die Bezugnahme der Trenkelschen Bilder auf die Kunst der Moderne zu charakterisieren, problematisch. Genauso wenig, wie klar ist, wer hier spielt, genauso bleibt offen, was hier überhaupt gespielt wird. Das Spiel – ursprünglich eine moderne Kategorie (Kant, Schiller) – ist also im Kontext nachmoderner Erfahrung also alles andere als harmlos. Die Grenze, die mit den georgischen

Zäunen sichtbar wird, ist eine, die aller postmodernen Bezugnahme auf die Vergangenheit ermöglicht zugrunde liegt, sie im gleichen Zuge aber auch unmöglich macht; denn den Sinn, den wir finden, finden wir immer nur innerhalb eines Spiels, das wir selbst nicht verstehen. Entsprechend führen die Mühen, die in der zeitgenössischen Philosophie auf die Struktur des Zitats verwendet wurden, ins Leere. Die Arbeiten Petra Trenkels beantworten diese Situation durch eine in ihrer Motivwahl merkliche und in jeder Ausarbeitung trotz aller Schärfe nicht verschwundene Haltung „gleichschwebender Aufmerksamkeit“. Dieser korreliert ein Sichergeben (ital. *darsi*), das, statt Beweischarakter anzunehmen, prinzipiell offen bleibt. Diese Offenheit drückt sich fotografisch in der Serie aus, der jedes Einzelbild entstammt. Gerade dort, wo etwas als Fall die Regel bestätigen könnte und gerade im vermeintlich am meisten nur feststellenden Medium, nämlich der Fotografie, wird durch die Erinnerung an den nicht abzuschließenden Prozess des Wahrnehmens also die Möglichkeit dafür offengehalten, dass sich etwas anderes ergibt.

4

Um 1800 haben die Subjekte der Moderne die Erfahrung gemacht, das, was ihnen als Entscheidendes zugrunde liegt, nicht aussprechen zu können. Umgekehrt wird all das, was man aussprechen kann, mit einem male fremd. Die äußere Welt wird unverständlich und leer und das eigene Innere öffnet sich als einziges Asyl des fühlenden Subjekts. Weil die Konstruktion einer substantiellen Innerlichkeit mit Widersprüchen behaftet ist, begleiten den Rückzug in die eigene Innerlichkeit aber Unglück und Gewalt. Um 1900 zeigen Nietzsche und Freud auf unterschiedliche Weise, dass das eigene Innere den Subjekten in Wahrheit nicht weniger fremd ist, als die äußere Welt. Schlimmer noch: die Abenteuer, die in unserem Inneren auf uns warten, sind keineswegs aufregend, sondern durchgängig (und gerade in ihrer Brutalität) banal.

Wie steht es um 2000? Was bedeutet der Verlust an Innerlichkeit für die Formen der Selbstaulegung, die den Subjekten zur Verfügung stehen? Julia Kristeva konstatiert 1994 einen „spektakulären Rückgang des Innenlebens“ überhaupt. Was sie meint, ist in Wahrheit nur das Verschwinden der Vorstellung, das eigene Selbst habe wesentlich etwas mit Sprache zu tun. Petra Trenkels Bilder können diese Beobachtung sowohl bestreiten wie auch bestätigen. Das Ende des Verstehens ist zumindest der Logik der Bildserie Akhalkalaki zufolge selbst immer noch ein Verstehen: unsere Welt ist gar nichts anderes als das, was wir in diesem Sinne verstehen. Wenn dieses Verstehen aber bedeutet, dass wir nirgendwo entscheiden können, was wir verstehen und was wir missverstehen, wird sich meine Aufmerksamkeit nicht nur auf das Andere meiner selbst richten, sondern

in gewisser Weise auch schon von dort ausgehen. Es ist vielleicht dieser Umzug des eigenen Selbst in die schweisamen Gegenstände unserer unausdrücklichen Wahrnehmung, der auf Petras Trenkels Bildern anschaulich wird.

Thilo Billmeier, Dezember 2010