

Das Thema der in Berlin ansässigen Künstlerin sind anonyme Stadtlandschaften, doch ihre Photographien und Gemälde sind alles andere als Gemeinplätze.

Von Ara Merjian

In einer Ecke in Petra Trenkels Atelier lehnen im fahlen Licht aus dem Hinterhof drei Postkarten auf der Fensterbank: Eine zeigt ein Gemälde von Pieter Saenredam, die Innenansicht einer Kirche. Ihr zur Seite stehen eine Reproduktion von Giorgio de Chiricos *Einsamkeit (Melancholie)* aus dem Jahr 1912 und eine suprematistische Komposition von Kasimir Malevitch. Als einzig verstreute Requisiten im ansonsten kahlen Raum, entfalten sie eine Bedeutung weit über ihre geringe Größe hinaus – es sind Bezugspunkte und zugleich Talismane. Nur Mondrian, so bemerkt Trenkel, fehle auf dem improvisierten Altar. Ihre eigenen Gemälde an den Wänden – schweigsame Porträts von städtischen und vorstädtischen Räumen – bestätigen wie Echos diese Wahlverwandtschaften. Ungeachtet der Anwesenheit dieser Vorbilder und ihres Einflusses hat die Malerin ein klar erkennbar eigenes Werk an kulturell geformten Landschaften geschaffen, seit sie in den neunziger Jahren auszustellen begann. Diese architektonischen Gemeinplätze scheinen die ihr ganz eigene Domäne zu sein.

Das Selbstgespräch eines einsamen Telefonmastes (seiner eigentlich notwendigen Drähte entledigt) oder ein Ast eines blattlosen Laubbaums ausgenommen, ist die Linie in Trenkels Gemälden meist der farbigen Fläche untergeordnet. Sie begrenzt Wände und Fenster oder steuert, kaum wahrnehmbar, die Richtung einer Straßenflucht. Doch stets manifestiert sie sich nur als Hülle der bebauten Umwelt. Indem Trenkel die subjektive Linie vermeidet – die Repräsentantin von Details, den Faden des Spezifischen oder gar des Kapriziösen –, versetzt sie ihre Gebäude in eine dauerhaft schwebende Anonymität, die noch durch die auffallende Abwesenheit von Menschen und die Verbannung jeglicher Spuren von Sprache aus den Schauplätzen verstärkt wird. *Auswärts* aus dem Jahr 2007 zeigt eine Straßenecke mit Verkehrsschildern und Werbeplakaten, doch sind sie von jeder semantischen Information befreit. Die riesigen Plakatwände in *Kanal* (2005) ragen nackt empor, fast noch lauter durch ihre Leere. Immer wieder sind Orte reduziert auf das Skelett der Geometrien, von denen sie strukturiert werden.

Wir könnten nun auf diese Oberflächen irgendwelche Geschichten von vorstädtischer Entfremdung projizieren. Doch Trenkels Leinwände löschen nicht nur buchstäbliche Sprache aus, sie verweigern sich darüber hinaus auch dem Literarischen sogar in ihrer erkennbaren Gegenständlichkeit. Die mit dem einzigartig deutschen Begriff *Stimmung* bezeichnete Atmosphäre verharrt als gemeinsames Element unverändert von Bild zu Bild. Mit der unparteiischen Stetigkeit, in der ihr Schaffen wurzelt, verfolgt Trenkel nuancenreich einen eigenen Ansatz gegenüber der Form und der Wahl des Ausschnitts. Auf einigen Leinwänden, wie etwa zwei Werken aus dem Jahr 2003, erheben sich einzelne Gebäude isoliert und Skulpturen ähnlich, dadurch beiläufig auch an die wertfreie Praxis von Bernhard und Hilla Bechers Photographien erinnernd. In anderen Werken tritt sie zurück und erweitert den Blick und offenbart eine Flucht trostloser Wohnblocks oder Bereiche, an denen die Stadt im Land aufgeht.

Während sich in *Nearby* (2005) Ziegelgebäude in gespenstischer Einsamkeit zeigen, trägt *Mainpark* (2004) den Betrachter hingegen beglückend auf dem Punkt einer Vogelperspektive. Doch es droht die Schräge der Gebäudefassade als Oberkante des Gemäldes vom Rasen wie von einer kriechenden grünen Woge verschlungen zu werden.

Völlig anders hingegen zeigt *Akademie* (2004) den kahlen Innenhof einer eingeschossigen modernistischen Struktur, der Boden ist mosaikähnlich mit rechteckigen Blöcken ausgelegt, auf dem einige Bänke Akzente setzen. Im oberen Drittel erscheint, leicht dem Betrachter zugeneigt und von symmetrischer Frontalität gerahmt, die Konzentration des Baus auf seine geometrischen Elemente – Fenster, Zementblöcke und einen schlichten Architrav. Einmal mehr fungiert hier die Architektur selbst als das organisierende Fundament des Bildes, eines, das, obwohl es das Gesamte ordnet, uns zugleich einlädt, Gefallen an den Elementen zu finden.

Die meisten Bilder von Trenkel vermeiden eine derart frontale Ansicht und suchen Seitenblicke. Sie belauert und belauscht Gebäude – eine Tankstelle in Texas oder einen Wohnblock – und nähert sich ihnen von hinten oder seitwärts. Dank der schrägen Winkel und der Farbökonomie laden die Gemälde von Petra Trenkel zum Vergleich mit dem Werk von Ed Ruscha ein, etwa dessen Serie *Standard Station* aus den sechziger Jahren. Ihr Stipendium in Marfa/Texas im Jahr 2006 und die trockene südwestliche Atmosphäre vieler ihrer Bilder erleichtern gewiss derartige Vergleiche. (Trenkels Vorstoß in die Photographie – Bildserien über identisch aussehende Motelzimmer in den USA – verstärken diesen Eindruck noch und unterstreichen zugleich ihre künstlerische Vielseitigkeit.) Doch in Ruschas Gemälden verschmelzen die letzten Atemzüge der Pop Art mit dem Hauch der entstehenden Konzeptkunst. Mit anderen Worten: Die Lakonie seiner Landschaften ist ein Vorwand für das Kreischen der Sprache. Die Schlichtheit seiner Arbeiten schafft auf der Bühne Platz für die Markennamen. Trenkels Arbeiten haben nicht den etwas gefälligen Schwung der Siebdrucke von Ruscha. Ihre Oberflächen aus dünnen Tönungen von Öl wirken dicker und solider durch deren strukturelle Aufgaben im Bild. Statt vor dem Uneleganten und dem Alltäglichen zu fliehen, eignet Trenkel es sich an.

Somit beziehen sich ihre Gemälde auch auf eine frühere Epoche der amerikanischen Malerei, den Präzisionismus. Die Arbeiten von Charles Sheeler und anderen feierten die nordamerikanische Industrie als das wichtigste Sujet und zeigten Fabriken und Wassertürme als selbständige Denkmäler. „Sheeler ist naiver als Hopper“, sagt Trenkel ironisch lächelnd. „Hopper ist einfach zu eindeutig.“ Mit Naivität meint Trenkel, denke ich, ein Vertrauen in die Unbefangenheit der Abstraktion, eine Abstraktion, die friedlich neben figürlicher Darstellung koexistieren darf, ohne dass sozusagen deren übergroße Güte (also ihre narrative Komplexität) die schlichtere Freude an jener überwältigt. Immerhin waren es die nordamerikanischen Industrielandschaften, in denen Le Corbusier das Klassische mit dem Abstrakten versöhnt fand und das Geistige verdichtet in einer schlichten und beinahe beiläufigen Architektur. Trenkels Gemälde mit texanischen Carports und Satteldächern, Lagergebäuden und rechteckigen Swimmingpools erfreuen sich eben dieser unaufdringlichen und wundersamen Geometrie.

Was ist dann genau das Spezifische an Trenkels generischem Ansatz? Was genau macht das Individuelle ihrer bildlichen Gemeinplätze aus? Entspringt es dem texanischen Hinterland oder der Bundesrepublik Deutschland vor und nach der Vereinigung? Natürlich erscheinen Trenkels Bildinhalte gleichsam identisch durch ihre jeweilige Anonymität. Auf einer ihrer Leinwände entstand ursprünglich ein Bild eines sozialistischen Denkmals in Ost-Berlin. Doch dann transformierte die Malerin das Sujet, um dort auch Eindrücke von einem Platz zu integrieren, den sie aus ihrem Hinterhofenster erblickt. Denn irgendetwas von Berlin, wo sie lebt und arbeitet, steckt im Mark eines jeden ihrer Bilder. Womöglich sind es die sonderbaren Proportionen dieser Stadt: die Breite der Bürgersteige und die der noch großzügigeren Straßen; ein urbanes Gewebe, völlig überdimensioniert für seine tatsächliche Einwohnerzahl (nur 3,4 Millionen Menschen leben dort) und eine Stadt, die Form

(wieder)finden will, ihres Erbes an Denkmälern und der abenteuerlichen
Gegenwartsarchitektur ungeachtet. Überall in Berlin stoßen wir darauf, wenn plötzlich Gras
und Wildwuchs an dicht gepackte Blockbebauung grenzen oder verlassene Brachflächen aus
dem Nirgendwo ragen, die ein Panorama unerwartet verändern. Trenkels Stadtansichten
zeigen weder Brandenburger Tor noch Unter den Linden als Ausschnitte von Berlin. Ebenso
wenig erblicken wir spektakulär inszenierte soziale Abgründe oder andere Randständigkeit.
Der banale (sub)urbane Raum als Material für die künstlerische Auseinandersetzung gehört
spätestens seit den Arbeiten von Manet auch zum Repertoire der modernen Malerei. Doch
durch ihre ruhige und nüchterne Tätigkeit verringert Trenkel das Vertraute dieser Areale.

Übersetzung: Barthold Pelzer