

Philipp Kaiser

Herbert Brandl – Sich in Malerei verlieren

Überblickt man Herbert Brandls Werk, fallen zwei Dinge auf. Zum einen meint man, in seiner vielgestaltigen künstlerischen Produktion, die mittlerweile Hunderte von Bildern hervorgebracht hat, Gesetzmäßigkeiten ausmachen zu können, die von einer konzeptuellen Eindeutigkeit zeugen. Zum anderen fällt auf, dass Brandls Werk durch eine radikale Offenheit geprägt ist, die jenseits von Beliebigkeit, Missverständnisse hervorzurufen imstande ist. Diese Missverständnisse sind produktive Missverständnisse, weil sie jeglichen friedfertigen Kohärenzsehnsüchten zuwider laufen und zugleich voreilige Meinungen oder Ideologien gegenüber dem Malerischen und der Malerei sichtbar werden lassen.

Die Eindeutigkeit, von der hier die Rede ist, gründet auf der reflexiven Figur der Oberfläche. Als Herbert Brandl zu Beginn der 1980er-Jahre mit kleinformatigen Landschaftsbildern, weiblichen Akten, Wasserfällen und Blumenbildern erstmals in Erscheinung tritt, war eine gewisse stilistische Heterogenität Programm. In einzelnen Bildern konnte sich das angeeignete künstlerische Vokabular erproben, sei es von A.R. Penck, Edvard Munch, Richard Gerstl oder Vincent van Gogh. Die anfängliche Aneignung unterschiedlicher Sprachen ging rasch über in einen eigenen malerischen Ausdruck, fernab kunsthistorischer Versatzstücke. Bereits in diesen frühen Arbeiten ist der Malprozess ersichtlich, der sich Schicht um Schicht in der Zeit vorarbeitet, um Vorangegangenes zu korrigieren und auszulöschen. Malerei wird hier in ihrer Temporalität vorgeführt, wobei die Bildfindung als provisorisch in Szene gesetzt wird. Die Figur der Oberfläche ist dabei Faktum und Metapher. Als Faktum spricht die Oberfläche in erster Linie von Räumlichkeit. Brandls pastose Werke arbeiten sich als Bildkörper leibhaftig in den Betrachterraum vor und negieren Albertis Auffassung des Bildes als offenem Fenster, stattdessen lassen sie den Blick abprallen. Ende der 1980er-Jahre tauchen silbergraue Werke auf, deren mannigfache Oberflächen mittels eines Sprays regelrecht versiegelt wurden. Die chromophobische Aktivität, wie Brandl den ikonoklastischen Akt bezeichnete, ließ dennoch partiell Farbe durchsickern und machte damit deutlich, dass der Chromspray zwar dünnhäutig und spröde ist, als dumpfe Spiegelung jedoch eine Blendung hervorbringt.¹ In seinen neueren Werken, großformatigen atmosphärischen Farbnebeln, formieren sich in dramatischen Bildkompositionen lichte Momente. Doch

auch hier scheint vielerorts ein matter Schleier die Räumlichkeit zu verunklären. Sowohl in den frühen Werken als auch in diesen lasierenden Gemälden operiert die Leinwand als faktische Fläche – als Membran –, welche die Raumillusion an sich erahnbar macht, ohne dabei im Verborgenen über Wahrheiten und Gewissheiten reden zu wollen. Metaphorisch spricht die Oberfläche ebenso von Malerei, denn diese ist ein Bekenntnis zur Sichtbarkeit. In ihr wird Visualität verhandelt, mit ihr wird die Darstellung dargestellt. In diesem Sinne fokussieren Brandls Arbeiten die Bedingungen ihrer Darstellbarkeit, ohne dabei analytisch vorzugehen. Malerei wird nicht als System vorgeführt, das in seine Einzelteile zerlegt wird, sondern als Praxis spezifischen Problemen der Darstellbarkeit empirisch auf den Grund zu gehen. Indem Brandl die Oberfläche in den Blick rückt, wird nicht alleine die Frage illusionistischer Räumlichkeit evident, sondern ebenso die Frage nach dem Licht, respektive nach der Erscheinungsqualität des Malerischen. So wurden seine atmosphärischen Farbnebel häufig mit Naturerscheinungen wie Wetterleuchten und Wolkenbildern assoziiert, Bilder, deren repräsentative Dimension mit der reflexiven korreliert.

Die Reflexion der Malerei, die malerische Grundlagenforschung, sei sie nun analytisch oder launisch empirisch, kann es mit sich bringen, dass die untersuchten Gegebenheiten zu einer Fetischisierung der Mittel geraten. Brandls pastose Arbeiten zelebrieren sich keinesfalls: Die dicken Ablagerungen rufen vielmehr Ausscheidungen und die poröse, vermeintlich monochrome weiße Fläche Flechten und Schimmelpilze in Erinnerung. Im Gegenteil scheint bereits hier die Malerei Naturphänomene imitieren zu wollen, Texturen und Strukturen nachzuahmen, um schließlich optische Erscheinungen zu simulieren. Brandls Auseinandersetzung mit den physikalischen Gegebenheiten der Farbmaterie und überhaupt mit der Buchstäblichkeit der Malerei verliert sich nicht im autistisch autonomistischen Labyrinth, sondern behauptet beständig ihren Weltbezug. Dieser Weltbezug ist dem Werk insofern auch inhärent, da er nicht erst seit seiner Bergserie, mit der er um 2000 beginnt, fotografische Vorlagen zum Ausgangspunkt seiner Malerei nimmt. Gewissermaßen als Korrektiv zur „Peinture“ können persönlich bedeutsame Fotos, deren Essenz mit dem Barth'schen Punktum zu umschreiben wären, Eingang in die Malerei finden. Die eigene Katze, Blumen, aber auch Hyänen sind für Herbert Brandl Motive der Erholung, wie er im Gespräch hervorhebt, Motive, die dazu dienen, die Malerei zu überprüfen. In seinen figurativen Arbeiten

Philipp Kaiser, geb. 1972 in Bern, 2002-07 Konservator am *Museum für Gegenwartskunst Basel*, ab 2007 Kurator am *Museum of Contemporary Art MOCA*, Los Angeles.