

Robert Fleck: Eine zentrale Position der Malerei

Der Bildraum ist sehr groß.

Er wirkt noch größer als das bereits an sich überdimensionale Bild, das die Wand größtenteils bedeckt, er scheint unendlich zu sein in der flächigen Ausdehnung, die das Bild bestimmt. Im ersten Augenblick nimmt man ein intensives Leuchten wahr, reine Farbe meist in einem einzigen bestimmenden Ton, dem bisweilen ein sanfter Dialog mit einem anderen, verwandten Farbton beigeordnet ist, doch bleibt immer der eine, intensive Farbklang dominant.

Beim zweiten Hinsehen erweist sich das Bild als extrem dynamisch. Der Bildaufbau, die sichtbar gebliebenen Pinselstriche und die Spuren des Farbverfließens verlaufen offensichtlich nach keinem vorherbestimmten Plan. Sie scheinen im Detail anarchisch, auch wenn ein großer, vorherrschender Zug in eine Richtung (oben/unten, links/rechts usw.) das Bild aufbaut und ihm Halt verleiht. Beim dritten Blick hat sich das Auge etwas an die ungewöhnliche visuelle Erfahrung gewöhnt, die mit den Sichtbarkeiten im Alltagsbereich kaum etwas teilt. Nun lässt sich die Realität, die das Gemälde vor dem Auge ausbreitet, bereits etwas differenzieren.

Das Bild ist letzten Endes vollständig auf dem Gegensatz, ja einem heftigen Konflikt zwischen Licht und Farbe aufgebaut. Teils ist das bei Herbert Brandl zwischen dem Weiß der Leinwand und den Buntfarben der Fall, teils auch durch den Kampf von Bunt und Weißfarben auf der gleichen Leinwand, wie in den Gras- und Algenbildern seit 2005.

Dieser Streit potenziert auf Brandls Bildern der 2000er Jahre die Intensität beider Kontrahenten, der Farbe wie des Lichts, und verleiht ihnen eine frische Energie, die ohne künstliche Farbsetzungen und ohne spektakuläre Kontraste auskommt. Im selben Maß wird, sobald das Auge sich auf diese intensiven Farb- und Lichtflächen eingestellt hat, erkennbar, dass ihre Formensprache sich an einem schmalen Grat ansiedelt, an dem bisweilen abstrakte, spontan gezogene Linienmuster und Flächenverbindungen als Inhalt des Bildes erscheinen, während im nächsten Augenblick wieder ein durchaus figuraler Anlass, der von großer Einfachheit gekennzeichnet ist, evident wird, um sich aber gleich wieder in das Erlebnis des ungegenständlichen Bildes hinein aufzulösen.

So etwas wie eine grasbewachsene Fläche, so etwas wie sich bewegende Algen unter Wasser, so etwas wie einen teils wolkenverhangenen Berg, so etwas wie einen Sonnenunter- oder Sonnenaufgang meint das Auge wahrzunehmen, doch gewinnen die abstrakten Bildwerte sogleich wieder Oberhand. Das alles wird ohne Effekte und in einer Natürlichkeit vorgetragen, die die große Qualität von Brandls Werk besonders in den 2000er Jahren darstellt. Beides hat damit zu tun, dass es sich in technischer Hinsicht um klassische Ölmalerei handelt, die auf die künstlichen Wirkungen des Acryls und der synthetischen Farben verzichtet, während andererseits ein kurzer, sich an zuvor gesehene fotografische Bilder bloß erinnernder Malvorgang für die notwendige Dynamik und Entschiedenheit der Bildstruktur sorgt.

Die aktuelle Malerei von Herbert Brandl ist ein wichtiger Beitrag zu einer zentralen Fragestellung der Kunst dieser Jahre, nämlich zu den Möglichkeiten der Ablösung vom vergangenen Jahrhundert und seinen ästhetischen Normen. Herbert Brandl war schon zu Beginn seines Werkes auffallend unabhängig von den Strömungen des Zeitgeistes und der damit einhergehenden formalen Hauptwege gewesen.

Die frühen Bilder sind zumeist dicke Farbkörper, in denen - was die Bildmotive betrifft - unzählige Farbschichten teils abstrakter, teils figurativer Formensprache einander überlagern und einander auslöschen, während die unterschiedlichen Farben durchaus punktuell durchscheinen und an einzelnen Stellen durchbrechen. Dadurch entsteht ein Bildkonstrukt ungewöhnlicher Art, das in chromatischer Hinsicht überaus innovativ ist und zugleich in verhaltener Weise energiegeladen erscheint. In einer letzten Schicht hatte Herbert Brandl damals mögliche figurale Restbestände übermalt, in durchaus pragmatischer Absicht, um keiner Diskussion über formale Innovationen Anlass zu geben. Mit diesen Bildern eroberte er sich einen wichtigen Platz in der jungen aktuellen Kunst der 1980er Jahre, ob der Frische und der ästhetischen Ungebundenheit seiner Malerei, die an der Renaissance des Mediums

nach der Kunstperiode 1965/80 partizipierte, als die von Minimal und Concept Art geprägte Ästhetik noch eine Hegemonie ausübte.

Herbert Brandls Malerei der 1980er Jahre wurde zum einen als ein sehr eigenständiger Beitrag zur Wiederentdeckung der Buntfarben in der Malerei und ihrem experimentellen Einsatz rezipiert, den er mit den wichtigsten Malern der älteren und seiner eigenen Generation in diesem Zeitraum teilte.

Zum anderen aber hielt sich Herbert Brandl, trotz seiner ab 1985 exponierten Stellung in der aktuellen Malerei (mit der Beteiligung bei der "Nouvelle Biennale de Paris", 1985, und der von Ulrich Look organisierten Ausstellung "Hacken im Eis", 1986), in auffallender Weise und geradezu exemplarisch von der dominierenden künstlerischen Debatte dieser Jahre fern, nämlich der Diskussion um die Postmoderne bzw. um die Fragestellung des Umgangs mit dem formalen Vokabular der Moderne als der prägenden Kunstform des 20. Jahrhunderts.

Die Debatte über den Umgang mit dem formalen Vokabular der Moderne stellte, rückblickend gesehen, das große durchgängige Paradigma nicht nur der 1980er Jahre dar, sondern wirkte auch tief in die 1990er Jahre hinein, mit der Renaissance der Concept Art und dem Interesse für die anti-formalistischen Stränge in der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Ausläufer dieser Frage nach dem Umgang mit dem Vokabular der Moderne wirkten in die 2000er Jahre mitprägend nach.

Das Werk von Herbert Brandl erscheint davon bereits in der ersten Hälfte der 1980er Jahre so gut wie unberührt. Die amorphen Bildzustände seiner Gemälde aus dieser Zeit weichen der Ikonografie der Abstraktion und der Monochromie gekonnt aus und entziehen auch figurativen Konnotationen den Boden. Die Bedeutung dieser recht singulären malerischen Position von Herbert Brandl wurde Anfang der 1990er Jahre mit drei internationalen Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen gewürdigt, die für die weitere Entwicklung des Künstlers eine entscheidende Rolle spielen sollten.

Es handelte sich um die Beteiligung an der von Jan Hoet geleiteten "documenta 9" von 1992, in der Brandls Bilder neben den Werken von Isa Genzken und Gerhard Richter hingen, die Beteiligung an der von Kasper König und Hans Ulrich Obrist ausgerichteten Ausstellung "Der zerbrochene Spiegel" - einer seither nicht wieder in dieser Breite unternommenen Übersicht zur Malerei, die 1993 in Wien und in den Hamburger Deichtorhallen stattfand (mit Bildern von Herbert Brandl an zwei Seiten der Stirnwand) - sowie die umfassende Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern, die Ulrich Look 1992 ausrichtete.

Diese internationalen Ausstellungen machten Herbert Brandl Mut, seine in der relativen Abgeschiedenheit der Wiener Kunstszene um 1980 entstandene Bildkonzeption zuzuspitzen und in mehrfacher Hinsicht zu radikalieren. Die zuvor mit dicken Farbpaketen geschaffene Zeichensprache wurde durch flächige Verfahren konzentriert, sowohl in den Silberbildern der ersten Hälfte der 1990er Jahre als auch in den lasurähnlichen Mehrfarbenbildern der zweiten Hälfte desselben Jahrzehnts. Zum einen erhielt damit die Entschiedenheit eine neue, zentrale Rolle in der Malerei von Herbert Brandl. Sie prägt bereits die beiden zentralen Werkgruppen dieses Jahrzehnts. Zum anderen wurde die Komplexität und Vielfalt der formen- und gegenstandsungebundenen Bildidee nun durch einige gezielt eingesetzte malerische Mittel hervorgeholt, nicht mehr durch das nahezu organische Wachstum und Einander Überlagern der Farbschichten wie in den 1980er Jahren. Die beiden wesentlichen Werkzyklen der 1990er Jahre sind sowohl eigenständig als auch in sich geschlossen. Eine Retrospektive von Herbert Brandl könnte ihnen eine Scharnierfunktion für das gesamte Werk zusprechen.

Allgemein betrachtet aber bedeutet Brandls Malerei der 1990er Jahre eine wichtige Position in diesem Jahrzehnt, das im internationalen Kunstdiskurs nahezu als malereiloses Jahrzehnt erschien. Die Verwebung von Entschiedenheit, von Reduktion der malerischen Mittel und von Intensivierung der inneren Komplexität und Unvorhersehbarkeit der Bilder lässt eine Kontextualisierung sehr schlüssig erscheinen, die Peter Pakesch als Kurator 1994 in Prag mit der Ausstellung "Herbert Brandl, Albert Oehlen, Christopher Wool" durchführte. Alle drei Maler teilen diese grundlegenden ästhetischen Entscheidungen der 1990er Jahre. Sie üben auch vergleichbare brückenbildende Funktionen von der wichtigen Malereidiskussion der 1980er Jahre über die 1990er Jahre zur erneuten Hochkonjunktur der Malerei in den 2000er Jahren aus.

Herbert Brandls Werk aus den 2000er Jahren ist gegenüber dieser Vorgeschichte durch eine zweifache Befreiung gekennzeichnet. Diese Dynamik betrifft zunächst das Verwenden größerer

Formate oft in Dimensionen, die das körperlich unmittelbar Kontrollierbare überschreiten. Die entscheidende Wirkung entsteht dabei durch die Entscheidung, diese Leinwände in einer einzigen Sitzung zu Ende zu malen, den Malgrund wässrig anzulegen, sodass alle Parameter innerhalb des Malvorgangs verschiebbar bleiben, und diese teils wand großen Bildträger während der Malereisitzung zugunsten eines zuvor bloß geahnten Motivs vollständig zu durchsteigen.

Dieser rasch gewordene Malvorgang dauert in der Regel nur noch zwanzig bis vierzig Minuten, da nass in nass gemalt wird und das Bild anschließend nicht mehr veränderbar ist. Das Gemälde gewinnt an innerer Spannung und an der Zuspitzung des Widerstreits von Farbe und Licht, da in dieser kurzen Zeit im Wesentlichen nur eine Farbe als dominierend über die Leinwand gezogen werden kann und aus ihrer inneren Variation, mit dem Weiß des Bildgrundes oder variablen Beimischungen, das gesamte Gemälde aufgebaut werden muss.

Die Intensität dieses Malaktes bleibt dem Bild anschließend zu eigen, während die innere Differenzierung der Farbigkeit sowohl die lange Zeitlichkeit aufbaut, die das Bild trotz seiner Intensität ausstrahlt, als auch den Umgang mit dem Bildmotiv, egal ob sich dieses in dem jeweiligen Bild zuletzt ins Ungegenständliche gewendet findet oder ob der Maler beschließt, eine figurale Ahnung oder Mitbedeutung stehen zu lassen. (...) Peter Weibels um 1980 häufig vorgetragene Idee, der zufolge die Malerei, ob sie nun gerade eine Renaissance erlebe oder nicht, ein Medium neben allen anderen geworden sei, wirkte bei Herbert Brandl auch als Schutz gegen die Tendenz zu neoromantischen Reflexen, die in seiner Generation, jener der jungen Malerei der 1980er Jahre, anschließend durchaus verbreitet waren, sowie als Medikament gegen die Überschätzung der Malerei und gegen die Substantialisierung und Verabsolutierung der Malerei im Kontext der Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Kunst, die anderen Malern seiner und anderer Generationen durchaus unterliefe.

Die vergleichsweise bescheidene Selbstbestimmung der Malerei bei Herbert Brandl, die sich aus ihrer Einordnung als Medium unter anderen ergibt trägt auch der objektiv entstandenen minderheitlichen Position der Malerei im Zusammenhang der Bildmedien der zeitgenössischen Kunst Rechnung, die mit der Dominanz von Fotografie und bewegtem Bild in den letzten 25 Jahren entstanden ist.

Gerade aus dieser Haltung heraus wird das Verhältnis von Malerei und Fotografie im Werk von Herbert Brandl aus den 2000er Jahren so singulär und stimmig zugleich. Das fotografische Bild dient nicht als Vorlage, sondern als Erinnerung, die zur Spontaneität der Malerei parallel verläuft, ohne ihr im Weg zu stehen. Begonnen hat dieser direktere Einsatz fotografischer Bilder in Brandls Malerei mit den ersten großformatigen Bergbildern, die ab 2001 entstanden. Ihr Ausgangspunkt ist nicht ein fotografisches Bild an sich, sondern die eingehende Betrachtung einer möglichen Aufstiegsroute an einem berühmten Berg - anfangs meist der Mount Everest - durch den Künstler anhand von Aufnahmen, die geübten Bergsteigern zur Vorbereitung für den Aufstieg dienen.

Es handelt sich also um eine entfernte Erinnerung an ein konkretes fotografisches Bild oder an ein Ensemble fotografischer Bilder, die Herbert Brandl dabei helfen, beim intensiven, in einem Zug durchgeführten Malvorgang auf der körperübergroßen Leinwand gewissermaßen auf dem Weg zu bleiben, nicht die Orientierung zu verlieren. Dieser Umgang mit Fotografie im Zusammenhang mit aktueller Malerei ist von besonderer Ungebundenheit gekennzeichnet. Das fotografische Bild ist nicht mehr Vorbild oder Vorlage wie in einem großen Teil der figuralen Malerei seit den 1960er Jahren.

Brandls Malerei geht aber zugleich diese in mancher Hinsicht gefährliche Beziehung zur Fotografie entschieden ein, da sie wiederum vom Dilemma der strikt nichtfigurativen Malerei freispielt, die den Maler oft auf eine wie immer geartete Variation des formalen Vokabulars der klassischen Moderne, meist der geometrischen Abstraktion, festlegt. Die freie Verwendung der Fotografie erweist sich in Brandls Bildern der 2000er Jahre als Schutzschild gegen den oftmals engen Formenkanon der reinen abstrakten Malerei in der Situation der kunsthistorisch überaus präsenten, aber nicht wiederholbaren Malerei der klassischen Moderne. Der Umgang von Herbert Brandl mit fotografischen Bildern und mit der malerischen Gratwanderung an der Grenze von Figuration und Abstraktion wurde im Verlauf der 2000er Jahre immer freier und selbstbewusster. Obgleich es sich nicht um kalkulierte Gemälde handelt, sondern im Gegenteil um impulsive und improvisierte Malvorgänge, deren Ergebnis zu Beginn des

malerischen Aktes für den Künstler kaum abzusehen ist, finden diese Bilder einen besonderen inneren Halt an der Grenze unterschiedlicher Lesbarkeiten, die aber allesamt mit dem einander befeuernden Streit von Licht und Farbe zu tun haben.

Herbert Brandl hat es sich bereits zu Beginn seiner Laufbahn in den 1980er Jahren zur Gewohnheit gemacht, vor dem Malen viele Fotos durchzusehen. Was anfangs auf langen Papierrollen einer Entwicklung der Fotos für Archivzwecke stattfand, ist durch die Digitaltechnik, die den raschen Wechsel der Fotos auf dem Computerbildschirm und das Durchsehen hunderter Fotos in wenigen Minuten erlaubt, zu einer besonders lockeren Praxis im Umgang mit Bildern geworden, die den Maler aus unterschiedlichsten Gründen als mögliche periphere Anregungen für zu malende Bilder interessieren. Herbert Brandl steht mit diesem freien Umgang mit fotografischen Bildern einerseits, und dem abstrakten Bildansatz andererseits nicht allein da in der jüngeren Malereiszene der 2000er Jahre.

Er hat diese doppelte Nähe und Distanz aber ganz besonders klar ausgebildet und zum tragenden Gerüst für eine Malerei gemacht, die von den prägenden Gegensätze der Malerei des letzten Jahrhunderts weitgehend gelöst scheint und einen malerischen Raum jenseits der Vorstellungswelt der Kunst des 20. Jahrhunderts als eine von wenigen Manifestationen der Kunst der 2000er Jahre tatsächlich erahnen lässt. Wenn wir eingangs sagten, dass die Malerei von Herbert Brandl aus dem nunmehr nahezu abgelaufenen Jahrzehnt eines der wesentlichen Beispiele für die Möglichkeiten darstellt, die Ablösung vom vorigen Jahrhundert zu vollziehen, so ist ein kunsthistorisches Problem angesprochen, das trotz seiner geringen Beachtung in der aktuellen Kunstkritik eine der großen Fragen der Kunst dieser Jahre darstellt.

Zu Beginn jedes Jahrhunderts stehen die Künstler vor der Herausforderung, sich dem neuen Jahrhundert mit seinen meist zuvor kaum zu ahnenden Vorgängen und Entwicklungen zu stellen. Sich von den heimlichen und expliziten Normen der bedeutenden Kunst des früheren Jahrhunderts freizuspielen, einen neuen Freiraum für die Kunst zu erfinden, war dabei für die wichtigen Künstler nie eine Erfindung ex nihilo, sondern eine Art Akt hegelscher "Aufhebung", der das Kind nicht mit dem Bade ausschüttet und selbst wiederum die Malerei des abgelaufenen Jahrhunderts in neuer Weise sichtbar und erlebbar macht.

Eine solche Qualität führt die Malerei von Herbert Brandl aus den 2000er Jahren vor Augen. Sie lässt die Tradition des 20. Jahrhunderts nicht mehr als Belastung spüren, sondern beschreitet radikal neue, vereinfachte Wege der Kombination von Licht und Farbe und zieht aus der allgegenwärtigen Verfügbarkeit der fotografischen Bilder im Zeitalter der Digitaltechnik die Schlussfolgerung, dass man aus der distanzierten Erinnerung an bestimmte dieser Bilder scheinbar klassische Gemälde von besonderer Frische, Spannung und Erfindungskraft malen kann.

In: Katalog Herbert Brandl, Deichtorhallen Hamburg, Köln, Katalog, 2009, S. 77-83