

## Ulrich Loock: Nähe/Ferne

Mit der Malerei kann Herbert Brandl etwas machen, was es sonst nicht gibt. Mit der Malerei kann er am Ort des Bildes verschiedene Distanzen zu ein und derselben Sache einnehmen und miteinander in Verbindung setzen. Denys Zacharopoulos sagt: "Brandl bringt die zwei größten Metaphysiken der Malerei, die ich kenne, miteinander ins Spiel und bricht ihre Geschlossenheit. Auf der einen Seite gibt es die Metaphysik des Mikrokosmos - Seurat. Man sieht die Wirklichkeit so nah, dass man jeden Punkt sieht. Man kommt der Welt näher als seiner Brille. Auf der anderen Seite findet sich Yves Klein, bei dem alles blau ist. Die Welt ist blau."<sup>1</sup> Die Malerei ist die einzigartige Praxis, die es ermöglicht, die Unvereinbarkeit aufzulösen, die eine Distanz von der anderen trennt. Brandl formuliert die Bruchlinien zwischen analytischer Wissenschaft und umfassender Spiritualität, von denen Zacharopoulos spricht, als die Differenz zwischen der Materialität und Berührbarkeit einer Sache, ihrer zeitlichen und räumlichen Unmittelbarkeit, und ihrem Übergang in die Existenzform eines Bildes. Das Bild rückt die Dinge in die Ferne, bietet den großen Überblick und einen umfassenden Zusammenhang der Dinge, es ist der Bereich der Visualität und entkörperlicht, was es zu sehen gibt - für Guy Debord ist das Bild eine Steigerungsform des Warencharakters der Dinge, deren Tauschwert ersetzt wird durch das Spektakel imaginärer Befriedigung.

Brandls Bilder lassen die Frage erkennen, wie die Ferne der Dinge zu überwinden ist, wie es möglich ist, sich die Dinge nahe zu bringen und mit ihnen umzugehen. Dahin geht das Begehren seine Ferne macht etwas zum Gegenstand eines Begehrens nach dessen Nähe. Doch das heißt auch, dass die Ferne nicht zu überbrücken, nicht zu löschen ist. Die Ferne der Dinge muss gewahrt bleiben, sie muss noch gesteigert werden, denn sonst verliert ihre Nähe an Anziehungskraft. Nur aus der größten Ferne lohnt es sich, eine Nähe zu realisieren. So wendet sich Brandl solchen Dingen zu, die noch keinen Prozess der Verarbeitung durchlaufen haben, sondern schon bestehen, gewachsen oder entstanden sind, Dingen der Natur. Es sind solche Dinge, die von sich selber her möglichst unbestimmt und unerreichbar sind, im räumlichen und zeitlichen Sinn, nämlich die höchsten Berge, Landschaften zwischen Wasser und Land, zwischen Helligkeit und Dunkelheit, ein Wasserfall, Wind, Nebel. Es sind unfassliche Orte, zu denen sich hingezogen fühlt, wem der gesellschaftlich und lebenspraktisch zugewiesene Ort nicht genügt, Orte der Ekstase, an denen schwer zu beschreibende Stimmungen und Empfindungen des Subjekts ihren Widerhall finden.

Die Nähe von Dingen und Orten, die Brandl sucht, ist nicht dieselbe Nähe, mit der sich die Waren der Konsumgesellschaft aufdrängen, es ist eine Nähe, die jener opponiert. Es ist eine andere Nähe, die aber unweigerlich - das impliziert die Opposition - bedingt ist durch die unerwünschte Verfügbarkeit von allem zu jeder Zeit. Brandl sagt mit Blick auf die Berge, die er malt: "Wenn es in meinem Leben keine persönliche Bedeutung hätte, würde ich es wahrscheinlich nicht mit solcher Scheu angehen. Es kommt aus einer namenlosen Empfindung, einem Empfindungsraum heraus. Es ist in meiner eigenen Geschichte verankert, es ist die Malerei, die ich als Kind kennen gelernt habe."<sup>2</sup> Das Begehren nach der Nähe der Dinge ist in seiner Erinnerung fundiert, und die Erinnerung führt ihn in eine vergangene Zeit und an einen verlorenen Ort. Damit ist diese selbst, die erstrebte Nähe, ebenso wie die Ferne mit ihrer Unerreichbarkeit imprägniert. Andererseits aber, in nochmaliger Komplizierung der Bedingungen, mit denen Brandl sich konfrontiert sieht, kann er nicht darüber hinwegsehen, dass die höchsten Berge und die unzugänglichsten Landschaften schon längst in massenhaft reproduzierten Bildern ihre industrielle Verwertung erfahren haben. Er trägt ihrer Austauschbarkeit Rechnung, indem er Abbildungen aus Kalendern und Bergsteigermagazinen als Vorlage für seine Malerei verwendet (jedoch auch eigene

---

<sup>1</sup> Denys Zacharopoulos im Gespräch mit Ulrich Loock, in: Ausstellungskatalog Malerei. Herbert Brandl 1, Helmut Dörner, Adrian Schiess, Christopher Wool, Karlsruhe: ZKM / Museum für Neue Kunst, 2004, S. 6

<sup>2</sup> Ulrich Loock im Gespräch mit Herbert Brandl, in *ibid.*, S. 36

Fotos, wie jene, die er in den Auenwäldern in der Nähe von Wien gemacht hat). Mit der Opposition gegen die universelle Verfügbarkeit der Waren (aufgedrängte Nähe) wird seine Malerei auch den touristischen Fetischen der Ferne zu opponieren haben. Die Suche nach einer Verbindung von Nähe und Ferne reagiert auf die Effizienz von deren warenförmiger Aneignung, die kein romantisches Projekt der Hingabe an das Numinose, der Auflösung des Subjekts in der Empfindung umfassender und ungreifbarer Natur mehr zulässt.

Nähe und Ferne, als Natur und Erinnerung unerreichbar und zugleich omnipräsent in Form von Waren und Bildern, kommen überein, bedingen und motivieren einander. Es kann für Brandl daher nicht um eine Aufhebung ihrer Differenz gehen, sondern nur darum, sie derart miteinander ins Spiel zu bringen, dass sie zugleich jeweilige Steigerung erfahren. Die Nähe erfährt ihre Bestimmung durch die Ferne und die Ferne erfährt ihre Bestimmung durch die Nähe. In seinen Bergbildern projiziert Brandl beide Verhältnisse aufeinander: dasjenige des Bergsteigers, der dem Berg so nahe ist, dass er gar nichts mehr sieht (und niemand hat ihn gesehen, wie Zacharopoulos sagt), sondern sich nur noch an die Materie klammert, und dasjenige der Bildindustrie, die spektakuläre Ikonen verfügbar macht, mit deren realen Referenten ihre Konsumenten vermutlich niemals konfrontiert sein werden.

Brandl malt mit einem physischen Einsatz, der in den Bildern immer erkennbar ist. Die Farbe ist ein Material, ausgestattet mit eigenem Gewicht und verschiedenen weiteren Eigenschaften wie Zähigkeit oder Flüssigkeit, Trocknungsverhalten, Geruch usw., vorhanden in großer Quantität und aufgetragen mit großen Pinseln. Damit muss der Maler zurechtkommen, die Physikalität der Farbe und die extreme Ausdehnung der Leinwand sind seine primäre Herausforderung, der er in der kurzen Zeit, die er sich für ein Bild gönnt, zu begegnen hat. Brandl selbst hat seine malerische Tätigkeit mit der Anstrengung des Bergsteigers in Verbindung gebracht. Herabfallende Farbrocken sind Lawinen. Die Zeichen der Tätigkeit, Pinselzüge, herunterlaufende Farbe, all das, was man im Zusammenhang mit einer anderen Art von Malerei den Gestus oder Duktus nennt, sind nichts als Arbeitsspuren, keine psychologischen Indikatoren. Die Farbigkeit dieses Materials wird gebraucht, um Unterschiede zwischen Schnee, Felsen und Himmel oder zwischen Helligkeit und Dunkelheit, verschiedenen Zonen der Atmosphäre, vernebelten Bereichen und klarer Sicht anzuzeigen. Brandls Farbe ist Lokalfarbe im Sinne einer Farbe, die an einen jeweils bestimmten Ort gebunden und durch die Vorgabe dieses Ortes motiviert ist. Mit aller notwendigen Einschränkung lässt sich sagen, Farben seien so wenig gemäß einer unabhängigen Logik angesteuert und zusammengesetzt wie die Berge und Auen, die Dämmerungszustände der Natur komponiert sind. Farben bringen keine eigenen, von gegebenen Orten abgelöste Zusammenhänge hervor. Indem Brandl grundsätzlich mit der physischen Wirklichkeit der Malerei zu tun hat, die er mit deren Gegenständen in Übereinstimmung bringt, versagt er seinem Bild optische Wirkungen, die eine Ähnlichkeit herstellen zu den Dingen und Orten, die er malt (Mimesis).

Die malerische Tätigkeit orientiert sich an einem vorgegebenen Bild, sei es eine industriell produzierte Abbildung, eine eigene Fotografie oder ein Bild der Erinnerung oder Vorstellung. Zur Bestimmung von Brandls Malerei gehört es, dieses Bild erkennen zu geben, nicht, es zu verarbeiten, aufzuheben, in Malerei zu überführen. Es zu erkennen zu geben heißt, die Ferne der Dinge und Orte zu wahren und zu steigern, derer er bedarf, um sein Begehren nach der Realisierung von Nähe wach zu halten. Brandl malt in dieses Bild hinein, er malt es aus, investiert seine malerische Arbeit in dieses Bild, belastet es mit Farbmassen, er gibt ihm Gewicht und mit dem Gewicht Nähe. Nur durch diese Tätigkeit wird das Bild sichtbar, doch ist es nicht etwas, das genuin durch die Malerei hervorgebracht wurde, es war schon da, bevor es gemalt wurde. Einen praktischen Hinweis auf diese Präexistenz des Bildes stellt in der Tat die kurze Zeit dar, die Brandl benötigt, es zu malen. Er braucht länger, an dieses Bild zu denken, es zu etablieren, bevor es gemalt wird, greift auch zurück auf viele andere Malereien, die jeder einzelnen vorangehen. Brandl ist ein

Maler, der immer noch ein Bild malt. Da es das Bild schon vor dem Malen gibt, kommt die Malerei mit keinem Bild zum Schluss.

Die Nähe, in die Brandl das Bild mit dem Gewicht seiner Farben und der Anstrengung seiner Tätigkeit zieht, hebt dessen Ferne nicht auf. Es verankert sie, es macht die Ungreifbarkeit des Bildes greifbar. Aber das Bild ist nicht zu verwandeln, es ist nicht zu überwinden, es macht seinerseits die Spuren malerischer Tätigkeit zu Instrumenten seiner Sichtbarkeit. Um den ausgearbeiteten Widerspruch zwischen Bildlichkeit und der Physikalität von malerischer Praxis zu begreifen, ist es nötig, auf Brandls Verabschiedung des Paradigmas der Wiedergabe einzugehen, das auf visuell realisierten Wirkungen der Ähnlichkeit des Bildes zum Gegenstand der Darstellung beruht.

Als Brandl zu malen anfang, hat er die Bildfläche als eine Tafel aufgefasst, die bereit stand, um auf ihr Farben aufzuhäufen (Tableau). Damals hat er die Physikalität des farbigen Materials zu realisieren begonnen, die bis heute entscheidend ist. Doch hat er, bestimmt vom Vorbild van Goghs, die Farbberge so organisiert, dass sie die Vorstellung von Körpern und Landschaften evozieren konnten. In Form eines "Wühlens in Farbe" wurden Zusammenhänge gesucht, die etwas sehen zu lassen geeignet waren, das sich der Abbildung entzieht, das Innere der Dinge, in ihnen zum Vorschein kommende Wünsche und Empfindungen des Subjekts. Diese Bilder waren abhängig vom Glück eines einmaligen Gelingens, von einer besonderen Beziehung zu den Dingen, die durch das Malen überhaupt erst erkannt und verwirklicht wurde. Es ging darum, die Farbpfüten und -krusten zu animieren, in Prozessen, die mit der Magie einiges gemeinsam haben.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt aber hat Brandl begonnen, Bilder zu machen, die funktionieren, als habe er die früheren Arbeiten mit einem gleichförmigen Anstrich übermalt. Es ist dies so etwas wie ein persönlicher Bildersturm. In seinen mit Silberspray überzogenen Bildern überzieht ein schwacher Schimmer die Bildfläche, sie haben etwas von einem blinden Spiegel. Die Bildfläche, die in früheren Bildern vorausgesetzt war, kommt nun selbst als ein vager Bereich zur Erscheinung, in dem Reflexe aus der Umgebung die Anmutung von Bildtiefe erzeugen, die Materialität von Farbe und Leinwand illuminieren und sich mit ihr vermischen. Schimmern und Spiegeln versetzen die Fläche mit Bildmomenten, die nicht malerisch hervorgebracht, sondern durch ein Dispositiv - die silbern übersprühte Fläche - registriert werden. Dieses Registrieren hat etwas mit dem fotografischen Prozess gemein: Es wird keine Ähnlichkeit evoziert, sondern durch mechanische Vorgänge wird eine Gegebenheit eingefangen. Keine Analogie, keine Mimesis, sondern ein unbeteiligtes Festhalten. Hier lässt sich der Paradigmenwechsel erkennen, der zur Voraussetzung für Brandls Steigerung von Nähe und Ferne von Orten und Dingen und der gleichzeitigen Auflösung von deren Unvereinbarkeit gehört. Er besteht im Übergang von der malerisch erzeugten Ähnlichkeit zu den Dingen, die sich mit dem Begriff der Aura in Benjamins berühmter Definition - "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" - charakterisieren lässt, zu einer apparativen Fixierung, die von den Dingen selbst bestimmt wird.

Erst der Paradigmenwechsel, welcher Elemente der mechanischen Registrierung in die Malerei einführt, ermöglicht es, Ferne und Nähe, bildliche Totalität und Körperlichkeit des malerischen Prozesses zusammenzubringen, ohne sie ineinander zu überführen. Schon bei früherer Gelegenheit ist formuliert worden, wie man sich das denken kann: "Nach dem Photo malt Brandl so, als streiche er den Berg selber an. Die Leinwand ist der unumgängliche Ersatz für die Felswände, auf denen der Anstrich nicht vorgenommen werden kann. Brandl malt auf der Leinwand, als übermale er den in einem Spiegel - im Spiegel der mit Silberfarbe bedeckten Leinwand-reflektierten Berg. Diese Malerei lässt sich vorstellen als maßstabgerechte Verkleinerung des Anstrichs eines Berges, die rückgängig gemacht werden könnte, um den Berg vollständig mit

Farbe zu bedecken und so zu malen, wie nach der Legende die Malerei erfunden wurde, indem nämlich ein Schatten nachgezeichnet wurde."<sup>3</sup>

Dieses durch einen vorgestellten Spiegel vermittelte Ineinander von Bildern ferner Berge und amphibischer Dämmerung auf der einen Seite und der materiellen Details des handgreiflichen Umgangs mit den Dingen auf der anderen Seite, Spiel der Differenzen, verlangt nicht nach Ausgleich, sondern erlaubt Verschiebungen in beide Richtungen ebenso wie Veränderungen der Distanzen bis hin zu einem schwankenden Austausch von Mikrokosmos und Makro-Kosmos. Wenn dem Bild des Mount Everest die materielle Nähe von Gestein, Schnee und Himmel aufgeladen wird, ist es auch möglich, mit einigen Veränderungen von Druck, Geschwindigkeit und Ausdehnung der Bewegungen Veränderungen von Konsistenz und Menge der Farbe, Wind und Nebel zu erzeugen, welche die Konturen auflösen und die Kenntlichkeit des Bildes verändern. So hat Brandl in den vergangenen Jahren viel gearbeitet und unterschiedliche Bildtypen hervorgebracht, die doch nie ohne Übergang voneinander abgehoben, nicht dialektisch einander gegenübergestellt sind.

Aus vertriebenen und ineinander gemalten Bereichen in einem Bergbild kann er durch Umlagerung der Pinselzüge in die Horizontale eine Sumpf- Landschaft machen und mit anderen Farben eine Zone der Dunkelheit, die umgefärbt ist vom letzten Licht des Tages. Ein Sturm schiebt sich von beiden Seiten an den gerade noch zu erkennenden Grat des Everest heran, lässt eine gezackte und gebrochene Höhenform frei, die in einem anderen Bild ein Lichtschlag oder ein Wasserfall ist. Manchmal drängt es sich auf, in dieser Weise dem einen Namen zu geben, was sichtbar ist, doch ist dieser Realismus nicht zwingend. Seine Konzeption der unterschiedlichen Distanzen erlaubt es Brandl auch, sich in einer Weise der malerischen Praxis hinzugeben, das Vokabular von Pinselschlag und Farberscheinungen, von Frequenzen, Orientierungen und Bewegungen so auszuschöpfen, zu erweitern und in ihrer Beziehung zueinander zu verschieben, dass schließlich keine bildliche Vorgabe mehr zu erkennen ist und doch wieder hervortritt. Es kann dann unaufklärbarer Zweifel daran bestehen, ob ein Bild aus horizontalen Schichtungen zu nächster Nähe oder größter Ferne gehört.

Brandls Malerei ist gerahmt durch die universelle Umwandlung der Dinge in Waren und Bilder, die diese Verhältnisse aufgreift und sich in ihnen einnistet. Unter solchen Umständen ist sie Modell für einen Zugang zu den Dingen und Orten, gibt diesen ihre Ferne von Verwertungsansprüchen zurück und rückt sie zugleich in die körperliche Nähe, in der ein individuelles In-der-Welt-Sein sich realisiert.

Ulrich Loock, Deichtorhallen Hamburg, Köln, 2009, S. 33-35

---

<sup>3</sup> Ulrich Loock, „Das Zeitgenössische in heutiger Malerei“, in: Ausstellungskatalog China Retour: im Osten geht die Sonne auf, im Westen auch. Erwin Bohatsch, Herbert Brandl, Gunter Damisch, Hubert Scheibl, Walter Vopava, Otto Zitko, Wien: MUMOK / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2005, S. 31