

Martin Prinzhorn

ZWISCHEN DEN BEREICHEN HERBERT BRANDLS MALEREI DER ÜBERGÄNGE

Obwohl unverkennbar, ist das Oeuvre von Herbert Brandl an seinen Oberflächen sehr verschieden. Es bewegt sich zwischen traditionellen Figuren wie Blumen, Landschaften oder Bergen und ungegenständlichen Texturen und Flächen genauso wie zwischen fast skulpturartigen Massen an Ölfarbe und aquarellartigen, fast materielosen Farbtönen oder riesigen, schwarzweißen Tuscharbeiten auf Papier. In einer ersten Gruppenausstellung am Beginn der achtziger Jahre bildete eine ungerahmte, 4.20 x 2.40 Meter große, in den Galerieraum hineingezwängte Leinwand das Zentrum einer installativen Situation, in der das ohnehin im Bild schon reichlich vorhandene Material sich im Galerieraum weiter verbreitete. Dicke, schmutzig wirkende Farbe überströmte die Leinwand und formte ein rudimentäres Zeichensystem, das über die Zweidimensionalität hinaus auf Malerei als Handlung und Aktion im dreidimensionalen Raum verwies. Anders, als in der damals vorherrschenden Wilden Malerei war dies eben keine Arbeit, die ihr Glück im autonomen Tafelbild suchte und sich so von nicht-malerischen künstlerischen Praktiken bewusst absetzen wollte, sondern ein Versuch, Malerei in einem Kontext zu definieren, der konzeptuelle Installation oder Aktionismus mit einschloss und bearbeitete. Die Materialität der Farbe wird hier figurativen Inhalten entgegengesetzt, aber nicht, und das ist für Brandls gesamtes weiteres Schaffen relevant, in einem Sinn, dass diese Materialität die Inhalte ersetzt, also Mittel zur Abstraktion ist. Schon in dieser frühen Arbeit wird deutlich, dass es bei ihm nie darum gehen wird, sich zwischen Figur und den bis zur Monochromie reichenden Möglichkeiten des Mediums zu entscheiden oder überhaupt Entscheidungen in die eine oder andere Richtung an dieser Stelle zu formulieren. Wenn sich auf anderen Bildern dieser Zeit Figuren, die an Art Brut erinnern, wiederum vor einem komplexen Hintergrund überlagern, so werden diese abstrakt wirkenden Zeichen selbst wieder Teil einer ganz anderen Abstraktion oder Figur und sind so in einer Art und Weise im Bild eingebettet, die es unmöglich macht, sie als Ausgangs- oder Endpunkt von Figuration oder Abstraktion zu sehen. Bei den zur selben Zeit entstehenden Blumen und Landschaftsbildern verhält es sich ähnlich: Es scheinen nicht Pinselführung, Farbe und Textur zu sein, die ein Abbild der Natur verfremden und von den subjektiven Sichtweisen des Künstlers übertönt werden. Vielmehr scheinen sich die Figuren oft erst am Ende des künstlerischen Prozesses im Bild einzufinden, sind also weniger Ausgangspunkt als vielmehr Endpunkt. Die Abbilder sind niemals Grund für ein Bild, wenn eine dunkle Fläche den unteren Bildrand einnimmt, so kann daraus eine Landschaft werden, die Figur ist als Ergebnis nicht ausgeschlossen, aber auch keineswegs zwingend und so mit einer höchstens sekundären Bedeutung beladen. Im nächsten Moment verteilen sich die Flächen und Schattierungen wieder in einer Weise, die am Ende keine Figur, keine Landschaft rekonstruierbar macht und doch ist das künstlerische Verfahren, die interne Grammatik in einer Eindringlichkeit sichtbar, die es schwer erscheinen lässt, hier eine Trennlinie zu ziehen. Das Verhältnis von Figur und Farbe ist bei Herbert Brandl seit den Bildern der frühen achtziger Jahre immer ein sehr offenes und dynamisches und man kann in letzter Instanz nie entscheiden, was hier was bedingt. Die Malerei lässt in einem Moment einen Inhalt entstehen und im nächsten Moment verdeckt sie ihn wieder. In einem Bild aus dem Jahre 1982 ist es eine dunkelgrüne, fast schwarze Fläche, durch die gegen die Bildmitte helle, gelbe Teile scheinen und so ein Zentrum andeuten. Die Linie von dunkelgrün zu gelb ist aber wieder durchbrochen durch die Vermischung der grünen mit einer weißen Farbe, die viel kältere Grautöne erscheinen lässt. Die so entstehenden

Flächen unterstützen einerseits den Bildaufbau mit seinem hellen Zentrum, andererseits scheinen sie dieses Zentrum auch wieder abzudecken und sich gewissermaßen davor zu positionieren, während das Gelb durch das Dunkel durchzuscheinen scheint. Dieser Gegensatz wird wieder durchbrochen, wenn sich in der rechten Hälfte die Gelb- mit den Grautönen vermischen und so die Tiefenschichtung an anderen Orten wieder aufheben. In der rechten unteren Ecke gehen die weißgrauen bis an den Rand und kommen so wiederum von außen ins Bild. Die Pinselführung ist an vielen Stellen klar erkennbar, an einigen unterstützt sie den Aufbau eines Zentrums, an anderen widerspricht sie diesem und scheint in eine ganz andere Richtung zu deuten. Das Spiel mit Figur und Farbe wird hier auch zu einem Spiel mit Figur und Hintergrund, mit Schichtungen, die sich nur schwer einordnen lassen oder einander widersprechen. genauso wie es in den Bildern Brandls keine festgelegte Richtung von Farbe zu Figur oder umgekehrt gibt, gibt es auch keine verankerte Fläche, von der aus das Bild aufgebaut ist. Dieses Schweben funktioniert in alle Richtungen, Referenzpunkte wie etwa das Landschaftsbild sind nur scheinbare, weder Ausgangspunkt noch postmodernes Zitat. Das Medium, seine Traditionen und Möglichkeiten werden vom Künstler in einer Unmittelbarkeit und Leichtigkeit bearbeitet, die eine Positionierung überflüssig und unmöglich machen. Auf weißen Bildern aus dem Jahre 1984 ist eine nackte Frauengestalt mit zur Seite geneigtem Kopf dargestellt, die sofort irgendwelche Referenzen zu einer Malerei zwischen Jugendstil und munchschem Expressionismus wach werden lässt. Betrachtet man diese Bilder aus heutiger Perspektive und im gesamten Kontext von Brandls Werk, so ist die Tradition und historische Beladenheit des Motivs sicherlich genauso eine falsche Spur wie bei den anderen Motiven auch. Vielleicht ein kurzer Referenzpunkt, ausgelöst durch den Blick auf ein altes Bild, nicht mehr. Es findet keine Auflösung der Figur im Sinne der Abstraktion der Moderne statt, wiederum ist sie nicht Ausgangspunkt für einen Darstellungsprozess und seine Auflösung, sondern gerät in der Wahrnehmung an keinem bestimmten Punkt ins Bild. Es ist einerseits ein Witz, aber doch auch wichtiges Detail, dass die Neigung des Kopfes durch das Format der Leinwand motiviert scheint. Der Künstler will nicht seinem Motiv und dessen Gehalt näher kommen, das Motiv stützt das Bild in einer Art und Weise, dass es selbst zu einem vollständig abstrakten Teil wird. Natürlich widerspricht der Künstler so ganz grundsätzlich der Möglichkeit, Inhalte mit all ihrer Beladenheit tatsächlich beim Betrachten rekonstruieren zu können. Die Inhalte werden bei ihm Teil seiner Grammatik der Malerei, der Bezug zu einem Bereich außerhalb des Bildes wird so arbiträr und uninteressant. Der Grund für das Bild ist kein äußeres Objekt, es wird in Wahrheit gar nicht mehr versucht, eine Relation zwischen dem Objekt und dem Bild herzustellen, die Figur hat sich zufällig dorthin verirrt und ist nicht am Ende eines Weges von außen oder durch die Kunstgeschichte dort hin gelangt. Auch die monochromen Bilder in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre unterscheiden sich sehr stark von ihren Gegenstücken am Ende der Moderne. Sie geben nicht vor, das reine Bild zu sein, jenseits jeglichen Objektcharakters, im Gegenteil: ihre dicke, brüchige Schichtung suggeriert eine Räumlichkeit und Objekthaftigkeit, die an Installation und Minimalismus erinnern. Die monochrome Fläche ist nicht Resultat einer Reduktion, sie wirkt eher wie ein Vorhang oder eine Tür hinter dem es in einen anderen, verborgenen Raum hineingeht. Wie minimalistische Skulpturen scheinen diese Bilder etwas zu verbergen, das sich nur im Geiste der BetrachterInnen öffnen kann. Das Spiel mit den nicht verankerten Hintergründen wird hier umgedreht, da die äußere Fläche so starr im Raum steht, dass man nicht weiß, welche und wie viele Räume sich dahinter verbergen. Manche Bilder, die an die chemischen Experimente von Sigmar Polke erinnern, haben einen ganz ähnlichen Effekt: Es scheint so, als ob sich hinter der Leinwand etwas verbergen würde, das wie eine Krankheit aus dem Inneren hervorbrechen will. Der psychologische Raum wird hier nicht mit Perspektivität erzeugt, sondern mit begrenzenden

Schichten, die dann aber doch Löcher haben oder porös sind, so dass wir erahnen können, was sie verbergen. Sie erzeugen keine kontemplativen Momente wie die Bilder von Rothko, ihre Schönheit hat immer etwas Unheimliches, das sich über das Objekt hinaus konstituiert. In den Bildern am Ende der achtziger Jahre wird die Farbe dünner, aber der räumliche Effekt bleibt bestehen. Die lasurartig aufgetragenen Farben geben immer einen Blick nach hinten frei und der Pinselstrich erzeugt Strukturen, die Materialität und Dreidimensionalität andeuten. Selbst wenn zwei Farbflächen die Leinwand teilen, scheinen diese nicht nebeneinander zu stehen, sondern in einem unauflösbaren Verhältnis von Hinter- und Vordergrund. Auch figurative Arbeiten wie die Blumenbilder lösen dieses Verhältnis nicht auf, da die roten Blüten von der übrigen Fläche in den Hintergrund gedrängt werden. Immer wieder gibt es in dieser Malerei keinen Anfang und kein Ende. Im Verhältnis der Flächen zueinander ist es oft so, dass fast wie Schmutz wirkende Elemente ins Bild schieben, nur um ein Equilibrium auf der planen Leinwand zu stören. Die gleichzeitig entstehenden großformatigen Tuscharbeiten besetzen auch einen undefinierbaren Raum zwischen Vergrößerung und Fragmentierung, Oberfläche und Tiefe. In ihrem Aufbau erinnern diese Arbeiten an Zeichnungen, aber ihre Größe lässt den Strich zur Fläche werden und oft überwiegt das Schwarz bis zu einem Punkt, an dem weiße Flächen entstehen. Die Arbeiten geraten so in einen illusionistischen Grenzbereich zwischen Strich und Fläche, Figur und Ornament. In den Bildern der neunziger Jahre nehmen die kalten, anorganisch wirkenden Farben mehr und mehr Platz ein. Auf manchen Bildern scheint es, als würde die Wandfarbe sich über das Bild ziehen und es überwuchern. Die Rot-, Grün- oder Gelbtöne in den Bildern gewinnen eine merkwürdige Exklusivität, sie wirken oft wie Relikte aus einer Vergangenheit, die sich nur mehr in den grauen, metallenen Flächen spiegeln und diesen Leben einhauchen. Oder die Grautöne werden beim Betrachten zum Resultat endloser Vermischungen von vorangegangenen Farben, die sich aber nur mehr sehr schwer für das Auge rekonstruieren lassen. Mehr und mehr gehen Praktiken aus früheren Arbeiten ineinander über oder legen sich in Schichten übereinander. Farbflächen, die früher brüchig waren, verflüssigen sich immer mehr, aber noch immer nicht löst sich die Materialität in den Bildern auf, sie kriegt nur eine schwimmende Qualität. In dieser Zeit bildet sich in Brandls Malerei auch ein tatsächlicher Gegensatz zwischen ungegenständlichen und gegenständlichen Arbeiten. Blumen etwa bilden feste Objekte vor den zerfließenden Hintergründen, kriegen aber so eine Schärfe, die sie in der Natur nie haben und die an photographische Repräsentationen und Popmalerei erinnert. Dem gegenüber werden in der ungegenständlichen Malerei die soliden Schichten und Barrieren früherer Bilder mehr und mehr verflüssigt oder breiten sich nebelartig in den Bildern aus. Die Pinselstriche werden immer gröber, bis sie in einer dicken Grundierung ganz zum Verschwinden gebracht werden. Die vorhin erwähnten anorganischen, grauen Farben vermischen sich immer mehr mit den anderen Farben und so entstehen unstrukturierte Räume und Tiefen. Die Räumlichkeit in den Bildern bleibt immer noch wichtiges Moment, sie ist aber weniger durch Schichten und mehr durch ineinander fließende Übergänge repräsentiert. Gleichzeitig beginnen sich aber auch wieder aus diesen flüssigen Flächen neue Strukturen in Form von Tropfen, Rinnsalen und Netzen zu bilden. Das Bild löst sich so nicht nur an seiner Tiefenachse, also von vorne nach hinten auf, sondern auch mehr und mehr an seinen Rändern. Wie immer in seiner Arbeit lässt Brandl aber diese Entwicklung nicht unwidersprochen und stört sie an einigen Ecken und Enden. Durch Verdichtungen und Linien zwischen den flüssigen Flächen wird wieder eine andere Richtung angedeutet und manchmal brechen die wolkenartigen Strukturen vor einem Hintergrund auf. Es scheint mir eine der grundlegenden Qualitäten des Künstlers zu sein, dass er in seiner Arbeitsweise immer einer eindeutigen Entwicklung entkommt und so niemals Fiktionen der Moderne von einer Gerichtetheit oder absoluten Reduktion als Endpunkt simuliert. Plötzlich sind da wieder die

Bergbilder, die die Flächen scheinbar wieder zu Inhalten zusammenfassen und Strukturen explizit machen. Aber auch der Berg ist eine falsche Fährte in dieser Malerei. Auch er verflüssigt sich an manchen Stellen, rinnt aus oder enthält Schichten, die etwas verbergen. In den monumentalen Objekten ist schon wieder ihr Verschwinden mit enthalten, denn jede Figur in Herbert Brandls Malerei muss sich den Widersprüchlichkeiten des Mediums stellen und wird so letztendlich auch wieder zum Verschwinden gebracht. Die Geschichte, die diese Kunst erzählt, handelt eben davon, keinen Anfang und kein Ende zu haben. Die Bilder sind immer an Übergängen angesiedelt, von denen aus sie in alle möglichen Richtungen weitergedacht werden können.

Martin Prinzhorn ist Sprachwissenschaftler und freier Kunstauteur in Wien.

© Martin Prinzhorn

in: Herbert Brandl, Bilder 1986 – 2003, Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck 2004