

Affekt und Assoziation

Erich Brändle als Maler unserer Zeit

Monumental stehen die Schalen im Raum. Breite Pinselzüge formulieren Rundungen und Lichtschimmer. Nur wenig hebt sie von ihrer Umgebung ab. Tisch und Wand sind fast vom selben Grau. Ein Schatten ist nur formelhaft angedeutet. Es sind heldenhafte Solitäre. Einer pro Leinwand, auf kleinstem Format, banale Gegenstände aus dem häuslichen Alltag und doch Zeugen einer archaischen Geste, die an die Erschaffung der Welt erinnert. Jeder Pinselzug ein Schöpfungsakt, geprägt von der Schwere der Situation und dem Licht der entstehenden Gestalt, die sich aus dem Grau der Formlosigkeit erhebt. Ein Triumph, erkämpft und selbstgewiss und ohne jedes Bedürfnis nach der Eleganz der Perfektion. Darin erinnern diese Bilder an die Teeschalen der frühen Mamoyama-Periode in Japan, deren Meister die Verbindung mit der elementaren Kraft der Erde über die jahrtausendealte Perfektionierung der chinesischen Tradition stellten.

Erich Brändle hat diese kleinen grauen Tassen 1965 gemalt. Sie verdanken sich in vielem noch der Malerei von Nicolas de Staël, der in den Jahren vor seinem Tod 1955 eine Reihe ähnlich reduzierter Stillleben gemalt hat. Der Franzose ging Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre „wie ein Lauffeuer“ unter den jungen Malern in der Schweiz um, erinnert sich Brändle.¹ Er war für seine Generation ein „Stichwortgeber“. Der junge Künstler sah ihn in Zürich in der Galerie Gimpel & Hanover, die von Anne Rotzler geleitet wurde, und reiste seinetwegen nach Paris. De Staël zählte zu jenen Künstlern, welche die grosse Generation der Pariser Moderne kannten, mit ihren Positionen aufgewachsen waren und nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten, sich davon zu emanzipieren, um die eigenen Erfahrungen in einer radikal veränderten Lebenswelt zu formulieren. Das brachte Züge eines heute schwer zu verstehenden Pathos der Loslösung hervor, aber auch neue bildnerische Strategien. Gegen ersteres war Brändle als selbstironischer Schweizer gefeit, in letzteren fand er Anknüpfungspunkte: Die Farbe als Material, der Pinsel als Werkzeug, mit dem sich sowohl Farbe auftragen wie auch Markierungen setzen liessen, die Bildfläche als bis zur Assoziation des Mauerwerks hin kompakte Struktur und die europäische Anverwandlung des performativen Ansatzes, wie Jackson Pollock ihn explizit als „action painting“ formuliert hat, zählten essentiell dazu.

Diese Bildmittel bildeten ein Repertoire, das es nicht zu übernehmen galt, auf das sich aber zurückgreifen liess, wenn man die Schweizer Situation erweitern wollte. Gab es hier für einen jungen Maler zwischen den antagonistischen Positionen der Gubler-Schule (Walter Hess), der Konkreten (Max Bill) und eines sehr kleinteilig aufgefassten Informel (Lenz Klotz) doch nicht allzu viel Sauerstoff, um eine eigene Position zu entwickeln und einer Erfahrungswelt gerecht zu werden, die sich nach den Ängsten und Blockaden des Nachkriegsjahrzehnts zu öffnen begann und unter amerikanischen Vorzeichen stehen würde. Wer da nicht einfach mitlaufen wollte, sondern dem Eigensinn der persönlichen, begrenzten Erfahrung Raum geben musste, sah sich auf vermeintliche Nebenpositionen, auf verwachsene, halb vergessene, auch nicht sehr gepflegte Pfade verwiesen. Und er musste ein Talent zur eigenen Wahl, zum Eklektizismus, zur Brüchigkeit, zur Sackgasse, zum Fallen und Aufstehen entwickeln. Vielleicht barg ja gerade das scheinbar Verbrauchte, das, was nicht en vogue war, das Tabu in einer sich enttabuisierenden Gesellschaft ein Potenzial, das ins Bild zu setzen, wofür noch keine Bilder existierten, was sich der Vorstellungskraft noch entzog, wengleich es längst seine Wirkung entfaltete. Wer strategisch vorging, drohte dies vielleicht gerade zu übersehen, wer Eleganz wollte, vermied es zu stolpern. „Der holprige Zustand ist ein adäquater“, kommentiert Erich Brändle diese Situation im Rückblick lakonisch.

Wie der junge Maler dabei vorgehen wollte, zeigte er gleich bei seinem ersten öffentlichen Auftritt. Zur Weihnachtsausstellung des Museums zu Allerheiligen im heimischen Schaffhausen 1963 reichte er ein Aktgemälde aus

¹ Alle Zitate stammen aus einem Gespräch mit Erich Brändle, das am 9.10.2012. in seiner Wohnung in Schaffhausen geführt wurde.

demselben Jahr ein. Die sich abwendende Sitzende weist die kompakte Bauweise auf, wie man sie von vielen Gemälden de Staëls kennt. Die Tonalität des dunklen Kolorits, die Wärme der Rotakzente sind aber fraglos René Auberjonois geschuldet. Der Zwanzigjährige hat die grosse Geste instinktiv gebrochen. Behutsamkeit, Unsicherheit, die Sprache der ersten Annäherung bestimmen die Atmosphäre, die er wählte. Intimität und Brüchigkeit, die Fokussierung auf das, was dem eigenen Radius entspricht, werden zu Merkmalen einer Strategie, die weit über dieses Frühwerk hinaus wirkt. Sie versucht, Malerei als eine Sprache zu positionieren, die an Welt gebunden ist, diese Bezugnahme aber in eine gänzlich eigene Syntax übersetzen muss. Eine direkte, wenn auch subjektiv gefärbte Abbildlichkeit ist nicht mehr möglich. Die Naivität vieler jüngerer Positionen der heutigen Malerei leistete Brändle sich nicht. Denn was ist die eigene Erfahrung, die eigene Sicht der Dinge schon wert? Wenn sie sich zu sehr an diese bindet, eröffnet sie keinen Raum, in dem wir neu schauen, die Welt anders erfahren können. Entfernt sie sich umgekehrt aber zu sehr davon, wird sie Abstraktion, weltdeutende Formel einer rein geistig gestützten Abstraktion; dann entgleitet ihr die Dinglichkeit, in der nur wir uns erfahren und Identität ausbilden können. Eine bildnerische Haltung kann sich also nur zwischen beiden bewegen.

Erich Brändle hat diese weite Pendelbewegung mit den Begriffen der Assoziation und des Affekts angesprochen. Der zunächst freie, dann aber doch sehr genau abgestützte geistige Bezug auf Personen, Ereignisse, Traditionen, Werke und die Temperatur, das Klima einer solchen Bezugnahme lassen sich aufgreifen und übersetzen, ähnlich wie es ein Musiker mit dem Klang, mit der Tonalität in seine, jeder Abbildlichkeit entthobene Sprache tut. Das ging nicht ohne Kampf. Aus den siebziger Jahren sind vor allem Zeichnungen, auch Druckgrafiken erhalten. Allfällige Gemälde wurden zerstört. Von „Reinigungen“ spricht Erich Brändle, was dem unbedarften Zuhörer wie nach Züchtigung und Selbstkasteiung klingt, weil die fragile Balance so sehr gewollt war, wie sie sich nicht erzwingen liess.

Zunächst einmal suchte Erich Brändle dieses neue Verfahren in Arbeiten auf Papier für sich zu klären. Sprechend ist dafür die frühe Radierung „1966 Ocean I“. Der Künstler erinnert sich darin an jenen um Jahre zurückliegenden Aufenthalt in England nach dem Tod seines Vaters, bei dem er erstmals das Meer sah. In seiner bildnerischen Umsetzung hat der Künstler sich nun jedes Pathos verwehrt und auf ein Minimum an Interventionen beschränkt. Der Raum wird durch eine einfache Horizontale chiffrenhaft angedeutet, das Firmament mit einer bogenförmigen Linie umfassen, die nahe an den Rändern des Papiers die Weite einzugrenzen, dem Betrachter Halt zu geben, das Auge zu leiten sucht, während im unteren Teil aufeinander zu laufende Diagonalen in die Ferne, zum Horizont führen. Das gerade einmal handtellergrosse Blatt vermittelt Grenzenlosigkeit und Geborgenheit zugleich, der Raum wird eigentlich nicht mehr fassbar. Dazu nutzt die Radierung auch vorhandene Kratzer der Platte, die wie Schnitte und Risse wirken, welche die materielle Beschaffenheit dieses Raumes weiter verunklären. Eine vergleichbare Vagheit stellt ein Blumenstraus her, der zwei Jahre später zwischen der leichten Andeutung einer Umgebung und der Leere der weissen Fläche zu schweben scheint. Und 1969 erkundet der Künstler mit einer Linienarabeske kubischer Gebilde die tektonische Struktur der Landschaft von Salins-les-Bains, woher seine Frau stammt. Dass das Sujet zu einer flächenhaften Form zurückgenommen werden wird, deutet das Blatt „1976.43 Glas II“ an: Das Gefäss ist ohne jeden perspektivischen Anspruch in der Ansicht vor eine schraffierte Fläche gesetzt. Diese hebt sich in ihren Rundungen so deutlich vom Format des Blattes ab, dass der Anspruch, selbst Fläche zu sein und zu hinterfragen, was einen Bildgrund, was eine Figur denn ausmache, unübersehbar wird.

Das Poröse des Raums, das Widerspiel zwischen Format und Sujet artikulieren zur selben Zeit einige Zeichnungen. Da werden 1968 Büchsen einmal so ins Blatt gesetzt, dass sie nach oben und zur Seite über den Rand hinausdrängen, während die fast nur hingehauchten Linien eine Transparenz vorgeben, die wir durchdringen und erforschen wollen. Auf einem anderen Blatt wird die Umkehrung dieses Prinzips erkundet: Schraffuren schaffen Kompaktheit, eine Rahmenlinie hebt sich dünn aber entschieden vom Blattweiss ab und konturiert einen eigenen Bezirk, in den die Büchse

eingeschlossen ist. Der Öffnung antwortet eine kompakte Fokussierung, fast eine Implosion. Auf anderen Formulierungen findet sich das Sujet vervielfacht oder zu einem Rhythmus aus Linien abstrahiert. Nicht allzu weit entfernt vom Kopf nach dem behinderten Mädchen aus Adalbert Stifters Erzählung „Turmalin“, der, eigentlich eine Arabeske, wie ein energetisches Pulsen über das Blatt hinausdrängt.

Diese vorbereitende Rolle werden die Arbeiten auf Papier in den nächsten Jahrzehnten zugunsten einer Begleitung des malerischen Prozesses nurmehr selten übernehmen. Ihnen kommt vielmehr zu, in der Distanz des anderen Mediums Konzepte der Bildfindung nochmals zu überprüfen. So finden sich ab den neunziger Jahren sowohl in der Zeichnung und Gouache, wie auch in der Radierung Bild-im-Bild-Situationen, bei denen die Anordnung der verschiedenen Ebenen noch extremer gehandhabt ist als in der Malerei. Bisweilen hat man wie auf der Radierung „1996.03.25“ oder einigen Gouachen von 1994 und 1996 den Eindruck, das Blatt ist wie eine Matte, auf der sich Flächen anordnen, verschieben, überlagern lassen, wie es in der Malerei mit ihren strengen Gesetzlichkeiten kaum möglich wäre. Die teilweise aufgerufenen Gemälde werden zu Materialien einer weiteren Gestaltung, ähnlich dem Kouros, der in der Münchner Glyptothek skizziert und hernach sehr frei als flächige Figur in einen blauen Raum gesetzt wurde.

Doch zurück zum Beginn der achtziger Jahre! Wie Assoziation und Affekt malerisch fruchtbar werden, führt dann das erste Tableau einer langen Werkreihe vor, die das bildnerische Schaffen von 1981 bis 1998 bestimmt. „Wir hatten Indianer aus Arizona bei uns zu Besuch, einen alten Mann und eine junge Frau. Beide trugen verschiedene türkisblaue Ketten“, erinnert sich Brändle. Der Schmuck an sich war ihm fremd, aber das Zusammenspiel der Farben blieb haften und entwickelte in der Vorstellung eine eigene kombinatorische Vielfalt. Brändle arrangierte Farben und Flächen auf Kartons, übermalte sie, variierte Rechteckschemen und Linien und untersuchte das Zusammenspiel verschiedener Formationen aus Figur und Grund. Das geschah über einen Zeitraum von fünf bis sieben Jahren, in denen er feststellte, wie sich im bildnerischen Formulieren eine synästhetische Beziehung bald auch zu weiteren, nunmehr geschichtlichen Personen und Dingen manifestierte.

Man muss diese persönliche Vorgeschichte nicht kennen, um die Faszination zu empfinden, welche die Tafel „1983.16“ atmosphärisch ausstrahlt. Der Kontrast aus schwärzlichen Brauntönen und deutlich hellerem Blau, die Dynamik, welche die unregelmässige Form der helleren Fläche zwischen beiden Farbwerten des Hintergrunds in Gang setzt, eröffnen ein Feld, das von der allerdings leer belassenen mosaikalen Gesetzestafel bis zu Barnett Newmans grossartigem Gemälde „Day Before One“ in der Sammlung des Kunstmuseums Basel reicht, welches Erich Brändle natürlich gekannt hat. Da ist die monolithische Kraft der ersten Schöpfung aus der frühen Darstellung der Tasse ebenso vorhanden, wie die ausgeklügelte Balance der Farbwerte und der Zweifel daran, ob all dies genügt, um das Bild vor dem Absinken in die formale Übung einer sinnentleerten Abstraktion zu bewahren. Wäre, so könnte man fragen, die Assoziation stark genug, um Malerei weiterhin zu einem Medium existentieller Befragung der Welt zu machen? Oder wäre ihr das Schicksal anregenden Dekors beschieden und sie folglich im Feld des Designs anzusiedeln, das mit der aufblühenden Popkultur zum Leitmedium visueller Umweltgestaltung wurde?

Antworten konnten sich nicht abstrakt theoretisch oder in soziologischen Ausflüchten, sondern allein in der Auseinandersetzung mit dem Medium selbst finden. Das wusste der exquisite Kenner der Kunstgeschichte und Lehrer an der Zürcher Schule für Gestaltung nur zu gut. Also machte er beides. Er verankerte sich assoziativ und affektiv in seiner Erfahrungswelt und fragte zugleich, was dieser Bildraum denn eigentlich sei und wie er beschaffen sein müsse, um welthaltig wirken zu können. Bereits in der vorausgehenden Werkgruppe hatte er die Ablösung vom dinglichen Raum als eine Erkundung von Bühnenräumen durchgespielt. Diese zeigten nicht mehr Objekte, die Figur wurde vielmehr zu einer Struktur, die konzeptuell dem Raum des Bildgrundes angenähert war, wenngleich sie sich durch ihre konkrete räumliche Formulierung noch von seiner Unbestimmtheit abhob.

Die neue Werkgruppe reduzierte diese Dimension figurativer Konkretheit zusehends. Zunächst ist da für den Betrachter in „Kopf“ von 1985 noch das bezeichnete Sujet oder auch die Vogelskulptur Brancusis projizierbar oder in „Eckehart III“ aus demselben Jahr ein kristallin gebrochenes Dreieck zu sehen, das sich mannigfach auf die im Titel evozierte Tradition mystischen Denkens beziehen lässt. Zusehends wird das figurative Element dann zur bald gebogenen, bald perspektivisch gezerzten, bald rechwinklig vor uns gerückten Rechteckfläche, die zum umliegenden Bildgrund über den Farbwert eine Spannung entfaltet. Dargestellt wird eine Interaktion von Farben und Flächen. Der Bildraum wird über seine grundlegenden Parameter verhandelt. Rothko steht im Hintergrund, auch wenn hier keine Ränder verflimmern. Da ist die innere Fläche helle Cinemascope-Leinwand auf kleinem Format, die aus samtigem Dunkel hervorleuchtet. Dort tritt sie nach vorn und schwebt, farblich extrem angenähert, über dem Grund, indem der Maler Schattenränder zwischen beide gefügt hat. Dann wiederum wirkt sie wie eine plan liegende Vorlage, die von schräg oben fotografiert wurde, wie man dies laienhaft tut, und deshalb eine perspektivische Verzerrung aufweist. Schliesslich wird eine dritte Fläche eingefügt. Das erlaubt es, zwischen beiden figurativen Dimensionen Binnendialoge zu eröffnen, indem ihre Form zum Kreis verändert, eine Fläche in verschiedenen Farbtönen dargestellt wird oder leicht gebogen vor uns tritt, als wäre sie ein sacht bewegtes Blatt Papier, das eine andere Materialität ins Spiel bringt. Wie auch immer der Maler die Interaktion gestaltet, jedes Mal erhalten die verschiedenen Ebenen einen unterschiedlichen Status, eine unterschiedliche Direktheit und Referenz zum Ausserhalb des Bildes und signalisieren dies uns Betrachtern durch unterschiedliche Distanznahmen: Wir werden angesaugt und abgewiesen, gelegentlich prallen beide Bewegungen im selben Tableau zusammen, und wehe dem, der keinen Helm angezogen hat, um den Crash abzufedern.

In diese formale Komplexität sind emotionale Gestimmtheiten, eben die assoziativen und affektiven Referenzen, eingewoben. Erich Brändle hat dies für das Gemälde „1992.12 Déjeuner sur l’herbe“ selbst offen gelegt. Die Tafel zeigt eine helle, fast weiss schimmernde Fläche, die ein Schattenrand an der rechten und an der unteren Seite vom dunkelgrünen Grund abhebt. Der Titel lenkt die Gedanken des kunstinformaten Betrachters natürlich sofort zu Édouard Manets Epochenwerk mit der Prostituierten und ihren bürgerlichen Verehrern im Freien. Brändle dockt jedoch nicht am einstigen Skandalon der Nacktheit und der Unvereinbarkeit von Lebenswelt und Moral an. Der Kontrast, der ihn interessiert, liegt auf der sensorischen Ebene der Farbe. Das biografische Substrat ist denkbar einfach: Im Garten des ehemaligen Wohnhauses nahe beim Schaffhauser Munot faszinierte ihn während einer Abenddämmerung das Widerspiel aus dem intensiven schwärzlichen Grün des Blattwerks und den weissen Blüten eines Busches. Die Farbspannung ist auch für Manets Bild konstitutiv. Befreit man das Werk von seiner gesellschaftssemiotischen Befruchtung, tritt die delikate Gegenübersetzung von stumpfen Grüntönen und der leuchtenden Helle der Servietten hervor. Und von hier aus liefen die Gedanken des Malers weiter zu Marcel Prousts „Recherche“, in der die kostbaren Gedecke mit ihren gestärkten Servietten diejenige bürgerliche Lebenskultur evozieren, deren Versinken Proust entgegenschreibt. Brändles Tafel bringt für diejenigen, die das so sehen wollen, die Saturiertheit und den Niedergang einer Epoche zur Deckung, aber eben nicht, indem sie eine historische These daraus macht, sondern indem sie dem, der seine Assoziationen spielen lassen will, Tonwerte gibt, solche der Farbe ebenso wie der emotionalen Gestimmtheit.

Diese atmosphärische Aufladung wird gegen Ende der neunziger Jahre genremässig akzentuiert. Die beiden Tafeln „1997.04“ und „1998.07“ führen die vorderste Bildebene nicht nur über die Farbstimmung an Lebensweltliches heran. Sie lassen mit einer Mischung aus Rosa- und Weissstönen beziehungsweise mit Weiss auf hellem Blau Vorstellungen von Morgenröte und Himmel aufleben. Das sei ihm dann zu „gesprächig“, zu „rhetorisch“ geworden, sagt Erich Brändle. Vor allem aber haben diese Arbeiten ein neues Bedürfnis zur Hinwendung zur sichtbaren Welt auch auf der Bildfläche angezeigt. Landschaft bietet dafür ein weites Repertoire an Sujets. Immer wieder ist sie kunstgeschichtlich reflektiert, indem hoch geschätzte Vorfahren wie Claude Lorrain und Nicolas Poussin zitiert werden.

Die Werkgruppe, die daraus entsteht und bis 2003 eine Reihe verschiedenster Formulierungen erfährt, zeichnet sich dadurch aus, dass die Schichtung des Bildraums mithilfe einer Bild-im-Bild-Struktur beibehalten wird und das Motiv sich über verschiedene dieser Zonen erstreckt. Bei „1998.23 Lorrain“ schwebt eine nächtliche Szene vor einer Weissfläche, die vor einen Hintergrund gesetzt ist, der das Grüngrau der Nacht von ferne zu reflektieren scheint, also eine Verbindung über die mittlere Schicht hinweg herstellt, die real so gar nicht vorstellbar ist. Zumal Schattenzonen die beiden vorderen Ebenen jeweils abheben. Bei „2001.28 Laag“ scheint die dunkle Szenerie in einen Rahmen gebettet, der mit seinen grünen und blauen Tönen und deren gewächsartiger Struktur das Landschaftsthema zu transponieren scheint. Bei „2002.07 Poussin“ greift diese Einbettung auf die hinterste Ebene über, die damit vielleicht auch zu einem Rahmen wird, der die Variation des kunstgeschichtlichen Zitats schützend begrenzt. Diese Malerei ist ein visuelles Nachdenken darüber, welches Bild wir uns von der Welt überhaupt machen können, und welchen Status es einnehmen kann. Das Rahmenmotiv ist schliesslich in „1999.24 Rosen“ auf der Ebene des Sujets aufgegriffen. Blütenranken wachsen vor einem Bild, das nur soweit in die Fläche gerückt ist, dass seine Elemente wie drei Ränder aussehen, die sich nur durch eine feine Schattenlinie abgehoben, in den Füllungen und Rahmen eines weitgehend verdeckten Türblatts fortsetzen. Die menschengemachte Welt besteht aus Rahmen, die Natur wächst frei darüber hinweg, möchte man denken und sollte doch nicht das delikate Zusammenspiel der Farben der verschiedenen Bereiche übersehen, wenn man nicht in die Seh Falle des Malers tappen möchte. Es ist schwer, von der Rose zu sprechen, und doch unmöglich, es nicht zu tun.

Im Laufe dieser Werkgruppe kehrt die Natur als zentraler Bestandteil der Lebenswelt wieder auf die Leinwand oder die häufig verwendete Holztafel zurück. Auf „2004.05 Mauer“ wächst sie über die ganze Fläche, diese ist nach jahrzehntelangem Exerzitium gereinigt genug, um sie wieder aufnehmen zu können. Die hellgraue Mauer wirkt nur mehr als ferner Nachhall, der sich bald ganz auflöst. Und nun tritt all das hervor, was in jungen Jahren besetzt und abzulehnen war: Die Seerosen Monets, die Felsengrotten Courbets, die Alleen Cézannes, kurz die Väter der Moderne, deren Rezeption die eigene Vätergeneration okkupiert hatte bis hin zu Besessenheit und Schematismus. Wie konnte man diese Natur malen, die an den Rheinufern von Schaffhausen vor eigenen Augen lag, deren Reichtum soviel Dauer und Veränderung barg, soviel von der Widersprüchlichkeit, die in der Metropole Zürich kaum fassbar wurde, in der Brändle lange unterrichtet hat? Wie liess sich das Paradies zum heuristischen Konzept statt zum Abklatsch machen? Wie dieses Schillern des Raums zeigen, seine Vielschichtigkeit und Unfassbarkeit. Wie die Schönheit und das Vergehen?

Erich Brändle hat dazu eine ganze Reihe von Verfahren entwickelt. Rein produktionstechnisch nähert er sich dem späten Bonnard: Tafeln hängen neben- und übereinander an der Wand. Der Künstler sitzt ihnen gegenüber, der Stuhl des Betrachters ist so wichtig wie der Pinsel des Malers. Wo etwas sichtbar wird, tritt dieser in Aktion. Die erste Anlage der Bilder entsteht meist schnell, bisweilen genügen fünfzehn Minuten. Aber ihnen folgen unzählige solcher Sitzungen. Manches Bild habe er so „zu Tode gemalt“, berichtet Brändle Reaktionen von Freunden. „Na wenn schon“, ist die kühle Antwort desjenigen, der sucht und versucht und weiss, dass Experimente auch scheitern dürfen müssen. Bonnard, impressionistische Komplementärfarben, auch Degas, meint man in einzelnen Fragmenten von Kompositionen immer wieder zu sehen. Und ist dennoch frappiert davon, wie weit weg diese Vorfahren letztlich sind. Brändle will nie die Fiktion des „sur le motif“. Er malt erinnerte Fragmente. Bestenfalls gibt es dazu ausserhalb der eigenen Gefühlsmelange Fotografien. Aber auch diese braucht es nicht. Das Fotografische, der hervorgehobene Moment des Banalen, der Anschnitt, die im Augenblick begründete Unbestimmbarkeit des Raums hat der Maler als Merkmale seiner Wahrnehmung internalisiert.

Vor allem aber konstruiert Brändle auf diesen Bildern ein fast ungeheuerliches Widerspiel aus Format und Ausschnitt. Der Maler bevorzugt mittlere bis kleine Formate. Seine Bilder sollen visuelle Denkstücke sein, keine

Repräsentationsparaden für den grossen Rahmen. Otto Meyer Amden schätzt er über alles. Der hat seinen Erfahrungen im Waisenhaus auf teils winzigen Blättern gleichnishaft Ausdruck gegeben. Feinste Seinsimpulse wollen seismografisch erfasst werden. Auf diesen kleinen Flächen malt Brändle aber so grosse Sujets, dass ein völlig synthetischer Eindruck entsteht: Der Pinsel ist bisweilen sehr breit, die Bildelemente nehmen so viel Raum ein, dass man fürchtet, es könnte zu Explosionen kommen. Ausschnitte sind es ohnehin, die man zu sehen bekommt. Es gibt Boote am Rheinufer oder den Blumenteich beim Restaurant Poseidon, gewiss, und die Bildgrenze sorgt stets dafür, dass das Hirn als Ganzes nimmt, was als Detail gegeben ist. Aber da ist auch der Eindruck, dieser Raum lasse sich trotz allerliebster Sujets nicht beruhigen, er dränge nach aussen, fort über den Ausschnitt in eine nicht einsehbare Weite, er löse sich im Flimmern auf, er zöge sich zurück. Ruhe ist in der Stille nie.

Der Konflikt zwischen Motiv und der Geste des Verkleinerns gehört zum Konzept dieser Bilder. Er resultiert in einer Monumentalität der Welt, wie wir sie real kaum erleben, und lässt diese sogleich wieder zurücktreten, nicht unähnlich, wie wir es bei einer aufkeimenden Erinnerung empfinden. Sie ist plötzlich da und entzieht sich, bevor wir ihr wirklich ansichtig werden können. Dieses monumentale Aufscheinen des Sichtbaren führen zwei Werke der jüngsten Zeit vor. „2012.14 Zitrone“ und „2012.16 Seife“ geben ihren alltäglichen Sujets eine überragende Präsenz. Die Spindelform der Zitrone, der Quader der Kernseife kommunizieren mit dem Rund des Tellers, auf dem sie jeweils liegen. Die engen Farbräume - bei der Zitrone ruft Brändle Bonnard wach, bei der Kernseife changiert er zwischen gelb und grün - lassen die Dinge umso grösser und gleichzeitig unwirklicher erscheinen. Sie schlagen bildnerisch einen Bogen zum Anfang des Werks, testen die ersten Vorschläge noch einmal auf ihre Tragfähigkeit. Das brachial gesetzte Grau der Tassen hat farblichem Raffinement Platz gemacht. Die Überzeugung, dass wir die Welt nur über die Dinge begreifen können, ist geblieben. Dass dieses Begreifen mindestens so sehr geistiger wie haptischer Natur ist, dass die Dinge sich entziehen, dass unsere Tastbewegungen häufig ins Leere gehen, ist viel deutlicher geworden. In diesem Œuvre sind Schwere und Leichtigkeit, Scheitern und Neubeginn zugleich, und zuallererst vielleicht vermittelt es eine unversiegbare Neugierde und Freude an der Sichtbarkeit der Welt.

Gerhard Mack

Gerhard Mack, geboren 1956, Redaktor für Kunst und Architektur bei der *NZZ am Sonntag*, Zürich. Zahlreiche Publikationen zu Architektur, Kunst, Literatur und Theater. Unter anderem: "Kunstmuseen: Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert", Werkmonografie der Architekten Herzog & de Meuron und Monografien zu Hans Josephsohn und Rémy Zaugg.