

Fundus im offenen Gelände

Die Flächen sind großzügig angelegt. Organisch geschwungen erstrecken sie sich in horizontalen Lagen, oder es ziehen sich senkrechte Bahnen wie Gazevorhänge über das Rechteck, das Sabine Brand-Scheffel als Bild definiert. Leicht, ruhig und gelassen wirkt ihre Malerei, so als hätte der Dreiklang „Luxe, calme et volupté“, den Henri Matisse 1904 in einem südlich leuchtenden Gemälde angestimmt hat, entspannten Nachhall gefunden. Die Bilder von Sabine Brand-Scheffel strahlen verhaltene Poesie ab, und es wirken in ihnen die Seherfahrungen ausgedehnter Fernreisen, die Begegnungen mit atemberaubend weiten oder exotisch üppigen Landschaften ebenso fort wie Eindrücke aus der Botanik oder aus der Architektur. Sie finden ihren Niederschlag in nuancierten Farbabmischungen, die sich oftmals zu solch suggestiver Schlüssigkeit verbinden, dass erst nach und nach, auf den zweiten, dritten, vierten Blick und beim gedanklichen Nachbereiten der Wahrnehmung die semantische Komplexität der Arbeiten hervortritt.

Die Bilder von Sabine Brand-Scheffel entstehen im offenen Gelände zwischen Realismus und reiner, das heißt: völlig ungegenständlicher, allein aus formalästhetischen Prinzipien entwickelter Malerei. Das Malerische überwiegt und bestimmt meist den Gesamteindruck. Zwischendrin allerdings gibt es dingliche Anhaltspunkte: vegetabile Schlingen und Schlenker beispielsweise, die sich zu schmalen Blättern, lippenweichen Blüten oder schlanken Schoten konkretisieren. Nicht selten enden diese Gebilde lanzettförmig. Sie sehen dann aus, als seien sie (wie bei Positiv und Negativ in der Fotografie) die Umkehrung eines Motivs, das für das Werk von Sabine Brand-Scheffel von zentraler Bedeutung ist: Spalten, Schlitze, Schnitte kehren in ihrer Malerei als Konstanten wieder, und selbst wenn die Künstlerin mit der Kamera arbeitet, richtet sie das Objektiv auch schon mal auf Durchgänge oder Durchblicke. Man kann diese Bildmomente als Erkenntnispassagen auffassen. Sie geben, obschon nur um Haaresbreite, den Blick auf eine Schicht unterhalb der äußeren Bildgefüges frei und machen auf diese Weise bewusst, dass innerhalb dieser Malerei zum mindesten mit einer zweiten Ebene zu rechnen ist.

Die zweite Ebene ergibt sich zunächst aus dem Aufbau der Malerei. Sie wird konstituiert aus großen locker-gleichmäßig gemalten Flächen, die sich überlagern und die ein offenes Wechselverhältnis zueinander eingehen. Die einzelnen Ebenen dienen also nicht, wie etwa in der spätmittelalterlichen Tafelbildmalerei, als Vorstufe für die jeweils nächste Schicht, die ihrerseits wiederum die Grundlage für den darauffolgenden Arbeitsschritt abgibt, auf den weitere folgen, bis mit dem Firnis eine vielschichtige Einheit - das Bild - versiegelt wird. Bei Sabine Brand-Scheffel kommt die Mehrschichtigkeit der Malerei einer grundsätzlichen Herausforderung gleich, hinter die Außenhaut des Bildes vorzustoßen. Auslöser ist eine Inkongruenz. Die Farbareale, die Brand-Scheffel übereinander legt, werden um so viel auf Abstand gehalten,

dass sich eine Differenz ergibt. Im kompositorischen Zusammenhang stellt sie sich als Sehzüge, als minimaler Durchblick auf Bereiche dar, die im übrigen verborgen bleiben.

Die filigranen Öffnungen, die manchmal nur wenige Millimeter messen, sind nicht die einzigen Hinweise auf Bildschichten, die man wohl imaginieren, aber nie erreichen oder gar freilegen kann. In einzelnen Arbeiten zieht sich die Farbe wie ein Schleier über den helleren, leuchtenden Grund. Die semitransparente Wirkung wird nicht selten durch die malerische Struktur gesteigert. Das gilt insbesondere dort, wo die Borsten des Pinsels beim Farbauftrag mikrometerdünne parallele Linien in die Homogenität der Farbe kratzen und sich dadurch der Eindruck von Lamellen einstellt, in denen sich ein Anflug von Farbpigment verfangen hat. Dann schimmert, wie eine Nachricht zwischen den Zeilen, eben jene zweite Ebene durch, die dieser Malerei trotz ihrer stillen meditativen Ausgeglichenheit, innere Spannung verleiht.

Nimmt man den formalen Befund als Ausgangsbasis, lässt sich in einem nächsten Schritt das Licht, das zwischen dunklen Partien hervorbricht, als transzendente Erscheinung verstehen. Die Andeutungen hinter dem unmittelbar Sichtbaren wären nun als Aussage zu interpretieren, die über das bildimmanente Ineinanderwirken von Formen und Farben, Größenverhältnissen und kompositorischen Gewichtungen hinausreicht. Mithin wäre man bei den metaphysischen Aspekten der Malerei angelangt, wie sie der Kunst im Verlauf der Geschichte aus divergierenden theoretischen Ansätzen heraus zugesprochen wurden. Wenn sie nicht überhaupt das entscheidende Merkmal ihrer Definition ausmachen. Wie erklärte Friedrich Wilhelm Joseph Schelling während der Hoch-Zeit des deutschen Idealismus: „Die Kunst bringt den ganzen Menschen, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst“ (1).

Der Satz umfasst Begriffe, die für die Frage, was die Kunst eigentlich ausmacht, was sie abhebt oder abgrenzt von anderen geistigen Disziplinen, zu Eckpunkten der Argumentation wurden. Von einem Wunder ist die Rede, von etwas letztlich nicht Fassbarem und damit von jenem Überschuss an Unerklärlichem, der auch dann fortbesteht, wenn eine Bild, ein Gedicht oder ein Musikstück bis in jedes Detail hinein analysiert werden - mögen die gestalterischen Mittel noch so genau festgelegt und noch so stark vereinfacht sein; selbst in der Konkreten Kunst, die exakten Parametern folgt, ergeben sich Wirkungen, die über die Wahrnehmung elementarer Farben und Formen (Rot, Gelb, Blau, Kreis, Quadrat, Dreieck) hinausgehen. Schelling spricht aber nicht allein von Wunder, sondern von Erkenntnis. Er gebraucht damit einen weiteren Begriff, der in der Debatte um das Wesen der Kunst eine zentrale Stelle einnimmt. Einen Begriff, der sich vor allem dann als wichtig erweist, wenn Erkenntnis als Absolutum angepeilt wird und es darum geht, durch die Kunst die Befangenheit im Einzelnen zu überwinden und zu grundlegenden Einsichten zu gelangen - wie im Falle von Blüten, die nicht

mehr nur als Rosen, oder von Gesichtern, die nicht mehr nur als Herrscherporträts identifiziert werden, sondern die Auskunft darüber geben, was Schönheit sein kann oder Macht.

Historisch betrachtet ist hier die Auseinandersetzung mit der Aufklärung zu bemerken verbunden mit dem Anliegen, die Erkenntnis aus dem Käfig eines cartesianischen Rationalismus zu befreien und ihr Bereiche zugänglich zu machen, die nicht auf bloße Rechenoperationen zu reduzieren sind. Schelling spricht von der „Identität der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit“ (2) und meint eine Einheit aus Vernunft und Empfinden, Geist und Seele, abstrakter Ratio und natürlicher Intuition. Dieser Ansatz hat eine allemal pragmatische Seite. Als sich etwa Johann Gottfried Herder an der Wende zum 19. Jahrhundert für eine „Neue Mythologie“ ausspricht, soll sie, „die Kluft zwischen den Gebildeten und Ungebildeten überbrücken“ (3), indem sie die Ideen der Vernunft auch den sinnlich empfindenden Menschen nahe bringt und für sie fassbar macht. Ähnliches erhofft sich Friedrich Schiller von einer ästhetischen Kultur, die er als unabdingbare Ergänzung, wenn nicht Voraussetzung verstandesmäßiger Einsicht betrachtet: „Aufklärung der Begriffe kann es allein nicht ausrichten, denn von dem Kopf ist noch ein weiter Weg zu dem Herzen, und bey weitem der größere Theil der Menschen wird durch Empfindung zum Handeln bestimmt“ (4), schreibt Schiller im Juli 1793 an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Der Glaube oder das Vertrauen in die weltverbessernde Wirkung einer ästhetischen Erziehung des Menschen ist seither wiederholt erschüttert worden. Aber selbst Theodor W. Adorno, der unter dem Eindruck der modernen Barbarei zu dem Schluss gelangte, dass „nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich“ sei, „nicht einmal ihr Existenzrecht“ (5) - noch Adorno kennt und benennt die Rätselhaftigkeit der Kunst als das, was sie im Innersten konstituiert. Wohl ist der hochgestimmte Ton des Idealismus verklungen. Statt Instrument zur sittlichen Veredelung des unverständigen Triebwesens Mensch ist die Kunst jetzt „Seismogramm“ des Grauens (6). Was jedoch anhält und Bestand hat, ist das Nicht-Auflösbare der Kunst, und das in „oberster Instanz“ (7): Das Unbestimmbare, Ungewisse in der Kunst ist keine Frage der Machart, der technischen Kniffe, Finessen oder Verwirrspiele - es betrifft die Kunst „ihrem Wahrheitsgehalt nach“ (8). Alle Versuche, ihre Besonderheit und Eigenart restlos zu erklären, müssen scheitern: „Für ihr Rätsel fehlt der Schlüssel wie zu den Schriften mancher untergegangener Völker“ (9).

Man wird ihn auch vor den Bildern von Sabine Brand-Scheffel vergeblich suchen. Wenn sich die Malerei einen Spalt breit öffnet und plötzlich der schmale Schimmer lichter Farben sichtbar wird, dann ist das - um Adornos Metapher aufzugreifen - , als stünde man vor einem Schlüsselloch, durch das sich schemenhaft die Umrisse eines Geheimnisses abzeichnen. Ansonsten ist der Einblick begrenzt. Alles, was nicht an dieser schmalen Stelle zu Tage tritt, verharrt unenthüllt und undefiniert im Verborgenen. Insofern entspricht jeder Spalt einem Zwiespalt, denn man sieht etwas und weiß doch zugleich, dass es mehr zu entdecken gäbe. Indem Brand-Scheffel diese

Situation herbeiführt, exponiert sie das Unergründliche des Kunstwerks. Die Künstlerin beschränkt sich nicht darauf, ihre Malerei auszutarieren oder zu verfeinern, bis sie rätselhaft-unentschlüsselbar wird und sich dadurch im Sinne ästhetischer Polyvalenz als Kunst auszeichnet. Brand-Scheffel erhebt vielmehr das Räselhafte selbst zum Thema. Mit jeder Arbeit verweist die Künstlerin auf eine Differenz zwischen dem, was unmittelbar zu erfassen, zu benennen und zu beschreiben ist, und dem, was Vermutung bleiben muss, Annahme, Ahnung. Ging es einst Willi Baumeister um „Das Unbekannte in der Kunst“, dem er in seinen 1947 veröffentlichten und seinerzeit sehr einflussreichen theoretischen Überlegungen nachspürte, so rückt jetzt das Unauflösbare in den Vordergrund. Mit jedem ihrer Bilder macht Sabine Brand-Scheffel deutlich: An das, was zwischen haarfeinen Ritzen glimmt, hinter Schleiern und Schlieren streifenweise aufscheint oder gleißend weiß durch extrem enge Sehschlitze hindurch nach außen strahlt, ist nicht heranzukommen. Es bleibt der direkten sinnlichen Wahrnehmung entzogen.

Dieses Moment unerlöster Distanz ist kein Ausdruck von Verweigerung. Eher schon sehen Brand-Scheffels Malereien in ihrer semitransparenten Dichte und nur partiell durchlässigen Bedecktheit nach Verheißung oder nach jenem Vor-Schein aus, den Ernst Bloch als Kategorie der Hoffnung in die philosophische Diskussion eingebracht hat. Zwar ist der visuelle Zugriff auf das Dahinter, auf die zweite Ebene der Bilder, versperrt. Andererseits aber wird deren Vorhandensein ausdrücklich betont, als sollten die Bilder sagen: Es ist da noch etwas, das lohnt, näher in Betracht gezogen zu werden. Ähnliches signalisieren die Bildmotive, und zwar unabhängig vom Medium, wie eine Reihe von Fotoarbeiten zeigt. Sie entstanden im Herbst 2002 am Mummelsee, wo Brand-Scheffel ein Stipendium wahrnahm und erstmals konsequent die Kamera als künstlerisches Arbeitsgerät nutzte. Mit ihr erkundete sie die Gegend und hielt beiläufig fest, was ihr vor die Linse kam. In dieser, nach dem Zufallsprinzip erarbeiteten Schwarzwaldserie begegnen einem wiederholt Aufnahmen, in denen die Gegenstände gleichsam vor dem Blick des Betrachters zurückweichen - seien es Tretboote, deren grelles Orange sich hinter Nebelschwaden verliert, sei es eine Plattform im See, die so weit überschwemmt wurde, dass nur noch die Reling wie ein verlassener Rest Zivilisation aus dem Wasser herausragt. Auf der Hornisgrinde, wo die Malerin im Hochmoor und in einer ehemaligen Militäranlage umherstreifte, fotografierte sie den Eingang einer Soldatenunterkunft. Er wurde offenbar aufgebrochen, Schutt liegt herum, überall Spuren von Verfall und Zerstörung, aber das Auffälligste ist die Perspektive: Man schaut in einen Flur mit mehreren Türen, die halb offen stehen und deshalb alles offen lassen. Sie geben nicht preis, was sich hinter ihnen abspielt, abzeichnet, in Monaten, Jahren abgelagert hat. In das Innere der Räume dringt das Auge nicht vor, so wie bei den Schoten oder den länglichen Blütenformen, die in Brand-Scheffels Malereien auftauchen, einzig das Äußere zu erkennen ist. Ob diese Formen Pollen, Stempel, Samen enthalten, lässt sich nicht enthüllen. Malerei und Fotografie sind bei Sabine Brand-Scheffel strukturell verwandt, einmal durch die Auswahl und die Gewichtung der Farben, zum

anderen durch die Verhaltenheit ihrer Motivik. Allerdings treten in den Malereien die Bildgegenstände meist weniger ausgeprägt hervor als in den Fotos. Dafür erinnern oft Titel wie „Fenster“, „Flussufer“ oder „Fundus“ an den realen Anlass, der einem Bild vorausgegangen ist: eine fest umrissene räumliche Situation, ein Landschaftseindruck oder einfach die Tatsache, dass Sabine Brand-Scheffel über die Jahre hinweg umfangreiches visuelles Material in ihrem Gedächtnis gespeichert hat, auf das sie während des Malens teils bewusst, teils unbewusst zurückgreift. Gelegentlich nimmt dann ein einzelnes Motiv schärfere Kontur an, wird zum Büschel oder zur Brücke, lässt an Halme, Gräser, Tropfen denken. Diese Art der Gegenständlichkeit ist in höchstem Grade ambivalent. Denn die Bilder geben keine Auskunft darüber, ob eine Form, die sich aus der malerischen Textur herauschält, primär als Referenz zur Realität, als gezielte Anspielung auf Natur oder Architektur gemeint ist, oder ob sie schlichtweg dem Fortgang des Malens entsprang, der so zügig wie zögerlich, so reflektiert wie rhythmisch flüssig verlaufen kann. Wenn sich in einem Bild mehrere schlängelnde Linien zu lockeren Schleifen verbinden - beziehen sie sich dann auf ein Gewächs oder resultieren sie wie ein freier kalligraphischer Gestus allein aus dem Schwung einer Handbewegung? Diese Frage ist von den Bildern her nicht zu entscheiden. Erneut stößt man einen Sachverhalt, der nicht aufzulösen ist. Nur ist es diesmal nicht die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren, sondern ein Grenzbereich, eine Art Zwischenzone. Dort hat schon Brand-Scheffels Lehrer Peter Dreher seine ästhetischen Untersuchungen und Operationen angesiedelt. Insbesondere in seiner bisher auf Tausende kleiner Bildtafeln angewachsenen Serie „Tag um Tag ist guter Tag“ stellt er den Realismus zur Disposition, indem er die Bezugsgröße unverändert lässt, während die Bildproduktion weitergeht: Dreher richtet seine Arbeit auf die genaue Schilderung eines schlichten zylindrischen Trinkglases aus und unterzieht diesen Vorgang kontinuierlicher Wiederholung. Anders als Jasper Johns, der mit seinen „Flaggen“ (10) die gegenständliche Malerei gewissermaßen ad absurdum führt, indem er sie mit ihrem Sujet, dem Sternenbanner, beinahe zur Deckung bringt, geht Dreher scheinbar klassisch vor. Er widmet sich einem distinkten Motiv, das er in traditionell realistischer Manier abbildet. Zugleich aber wird der Abbildungscharakter durch die künstlerische Konzeption relativiert. Zwar (und das ist Teil der selbstgestellten Aufgabe) zwingen die wechselnden Lichtverhältnisse stets zu neuer präziser Beobachtung. Andererseits bedeutet jede Wiederholung einen Schritt technischer oder doch wenigstens memotechnischer Verselbständigung. Jedes Mal, wenn ein weiteres Werk der 1974 begonnenen Reihe angegangen wird, liegt ihm bereits die Erfahrung der vorherigen Male zugrunde. Jeder Strich, den der Maler jetzt aufträgt, ist nicht mehr ausschließlich von seinem realen Gegenüber abgeleitet, sondern mit beeinflusst von den gestalterischen Lösungen, die bei früheren Gelegenheiten gefunden, gemerkt, erlernt wurden. Geht man davon aus, dass sich die empfangenen Sinneseindrücke und deren malerische Umsetzung als Erinnerung im Gedächtnis ansammeln, so müsste dieser akkumulative Prozess Rückwirkungen auf die Arbeit am Bild haben. Zumal Dreher den

Darstellungsmodus allenfalls minimal variiert: Er exerziert keine Stile oder Richtungen durch, sondern hält sich an einen nüchtern-knappen Realismus. Da Dreher außerdem das immergleiche Objekt anvisiert, reduplizieren sich die diesbezüglichen Pinselbewegungen. Wiederkehrende ästhetische Formulierungen bilden sich heraus. Die Erfordernisse und der Bezugsrahmen der Darstellung verändern sich: Das Bild wird nun weniger durch die Notwendigkeit bedingt, am Gegenstand Maß zu nehmen, als von der Möglichkeit beflügelt, unbefangen über ein Repertoire eingespielter Bewegungsmuster samt der dazugehörigen Aussagen (Glasrand, Tisch, Lichtreflex) zu verfügen. Mithin steigt mit dem Fortschreiten der Serie „Tag um Tag ist guter Tag“ die Ungewissheit, was noch situationsspezifische Abbildung ist und was reine Malerei. In glücklichen Augenblicken, so heißt es, habe Peter Dreher „das Gefühl, beim Akt des Malens im Zustand der Absichtslosigkeit, frei von Stimmungen, eigentlich selbst nur Werkzeug zu sein“ (11).

Sabine Brand-Scheffel bindet diese Problematik in einen größeren Kontext ein. Während Dreher das Wechselverhältnis zwischen realem Objekt und autonomer, selbstreferentieller Malerei Stück um Stück, „Tag um Tag“, spricht: bei allen repetitiven Verschleifungen punktuell in Betracht zieht, erweitert Brand-Scheffel das Blickfeld. Sie macht die Scheinhaftigkeit von Malerei als ein generelles Phänomen bewusst. Ein Phänomen, das sich in den mit kühnen Pinselhieben hingepeitschten Schlachtengemälden eines Tintoretto ebenso offenbart wie in den duftig-atmosphärischen Stilleben von Jean Siméon Chardin oder den cinemaskopeartig sich ausbreitenden späten Seerosenbildern, die der hochbetagte Claude Monet aus zahlreichen Malschichten zu einem opaken Farbgewebe verdichtet hat und die doch, kaum dass man ein paar Meter Abstand nimmt, aussehen, als schwebe ein ephemeres Flimmern über dem pflanzendurchrankten Wasser. In all diesen Werken ist klar ersichtlich, dass einerseits die Struktur der Malerei unabhängig von ihrem Sujet ausgeformt wurde, andererseits aber just diese Struktur die Gestalt realer Gegebenheiten annimmt. Solche von früheren Generationen geleisteten künstlerischen Erfindungen gehören zum kollektiven Gedächtnis der Malerei. Sie werden ergänzt durch die sogenannte persönliche Handschrift. Beides zusammen, historische Überlieferung und individuelle Erfahrung, bildet das Potenzial, aus dem sich malerische Praxis speist.

Diese tendenziell unermessliche Verfügungsmenge ist angesprochen, wenn Sabine Brand-Scheffel einigen Bildern den Titel „Fundus“ gibt. Bei einzelnen Arbeiten dieser Werkgruppe sind graphische Kürzel auf monochrome Flächen gesetzt: Sie könnten Kerne, Körner, Samenkapseln meinen und wären somit Begriffen zuzuordnen wie Vorrat, Speicher oder auch genetischer Code. Diese Begriffe bezeichnen Sonderformen eines Fundus und entsprechen demnach dem Bildtitel. Gleichwohl wird die augenfällige Übereinstimmung zwischen Bild und Titel dem Bedeutungsumfang der Arbeiten nicht gerecht. Denn auch eine völlig ungegenständliche Malerei, die nur aus hauchdünnen Lasuren besteht, kann für Brand-Scheffel ein „Fundus“ sein, obschon die

gelöste, wie schwerelose Art des Farbauftrags allem „Fundamentalen“ widerspricht. Bei diesem „Fundus“-Bild wird nichts gesammelt, geschichtet, wird keine feste, kompakte Grundlage, kein Fundament aufgebaut, vielmehr scheint die gesamte Malerei im Fluss: eine flächendeckende Abfolge mäandernder feiner Rinnsale, die sich verzweigen und zu einem losen Netz minimaler Farbspuren vereinen. Lediglich an einer Stelle wird dieses subtile Allover unterbrochen, schiebt sich ein türkis anmoduliertes Hellblau dazwischen. Es sieht aus wie ein Lichtstreif am Horizont und könnte die Reminiszenz an ein Naturerlebnis widerspiegeln, an die Weiten einer Wüste, an die offene See. Es könnte auch die Synthese aus unterschiedlichen Eindrücken sein, die sich im Gedächtnis angelagert haben oder nichts bedeuten außer Farbe, Licht, Leuchten. Wieder wird ersichtlich, wie sich Sabine Brand-Scheffel zwischen rein malerischen Impulsen und Rückbezügen auf die Realität bewegt. Sogar dort, wo die bare Ungegenständlichkeit der Malerei annehmen lässt, dass da ein Farbspiel vorliegt (eine flächige Komposition über die Töne Blau, Gelb, Grün oder das visuelle Pendant zu einem Stück minimal music) - sogar dort hat die Erinnerung an konkrete Umstände ihren festen Platz. Immerhin hält Sabine Brand-Scheffel in ihren Skizzenbüchern auch einzelne Farben - ein dunkles Grün, ein Rot, ein Caput mortuum - fest, Farben, die sie, wie sie sagt, „sammelt“ (12). Landschaften, Lichtverhältnisse, einzelne Dinge oder Details hat Brand-Scheffel im Gedächtnis bewahrt, weil etwas an ihnen auffiel, vielleicht auch, weil sie so atemberaubend schön waren, dass sie sprachlos machten. Indem sich die Künstlerin malend rückbesinnt, wirkt jenes Staunen des ersten Augenblicks nach, das zumindest in der Antike als Triebfeder der Philosophie galt.

Staunen als intellektuelle Spannung, als Anfang einer Denkbewegung: An diesen Punkt führt Brand-Scheffels Malerei heran und in diesem Punkt fokussiert ihre Unauflösbarkeit. Der Fundus subjektiver Erlebnisse trifft auf den Fundus objektiven ästhetischen Wissens, das teils aus der Kenntnis des kulturellen Erbes, teils aus dem handwerklichen Umgang mit dem eigenen Metier herrührt. Es kommt zu Interferenzen, zu Überschneidungen, aber nie wird so etwas wie Deckungsgleichheit angepeilt. Selbst wenn sich eine Erklärung, eine Entschlüsselung anbietet, und sei sie vage wie der Begriff „Verheißung“, kann sie nur als Näherungswert fungieren. Brand-Scheffels Malerei birgt keine definitive, keine sozusagen letztgültige Bildbotschaft außer der, dass zwischen der Wirklichkeit der Dinge und der Wirklichkeit ihrer Abstraktionen (der Zeichen, Worte, Bilder) ein Bruch besteht. Damit wirft sie den Betrachter zurück auf die alte philosophische Frage nach der „Übereinstimmung von erscheinender Welt einerseits und den reinen Verstandesbegriffen und -urteilen andererseits“ (13). Brand-Scheffel macht diese Frage zur Sache der Kunst. Denn wie Worte von Wirklichkeit sprechen, ohne diese Wirklichkeit zu sein, so versprechen die Bilder eine andere, wesentliche, wahre, ja möglicherweise bessere Wirklichkeit, ohne dieses Versprechen (außer in einem transzendenten Sinn) je einlösen zu können. Es gleichwohl aufrecht zu erhalten, ohne „zu einer prästabilierten Harmonie seine Zuflucht zu nehmen“ (14): Das ist es, was die Malerei von Sabine

Brand-Scheffel ausmacht und ihren Gehalt, ihren Wahrheitsgehalt, konstituiert.

ANMERKUNGEN: (1) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Sämtliche Werke, hg. von K.F.A. Schelling. Stuttgart/ Augsburg 1856ff., Bd. 3., S. 630. (2) Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst. - Unveränd. Nachdr. d. aus d. handschriftl. Nachlass hg. Ausgabe von 1859. Darmstadt 1980, S. 28. (3) Heinz Paetzold: Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne. Wien 1990, S. 32. (4) Friedrich Schiller: Brief an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg vom 13. Juli 1793. In: Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000, S. 131- 145, hier S. 141. (5) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970, S. 9. (6) vgl. Adorno, Theorie, a.a.O., S. 193. (7) *ibid.*, S. 192. (8) *ibid.* (9) *ibid.*, S. 193. (10) „Das Bild von einer Flagge etwa handelt immer von einer Flagge, aber es handelt nicht mehr von einer Flagge, als es von einem Pinselstrich oder von einer Farbe oder auch vom Materialcharakter der Farbe handelt, glaube ich.“ Jasper Johns in einem Interview mit David Sylvester für die BBC im Frühjahr 1965, gesendet am 10. Oktober 1965, zit. nach David Livingstone: Pop Art. München 1992, S. 47. (11) Jochen Ludwig: Diese beständige Form von Zeitlosigkeit. In: Tag um Tag ist guter Tag. Peter Dreher. Katalog zur Ausstellung Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst und Städtische Kunsthalle Mannheim, S. 655-670, hier S. 658. (12) Gespräch mit der Künstlerin, Dezember 2002. (13) Michaela Boenke: Transformation des Realitätsbegriffs. Untersuchungen zur frühen Philosophie Schellings im Ausgang von Kant. Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, S. 32. (14) Immanuel Kant: Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft, in: Kant's gesammelte Schriften, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1910ff., S.476.