

**Bilder von Erich Brändle  
mit einem Text von Carlpeter Braegger und  
einem Gespräch mit Stephan Kunz**

**Erich Brändle: Gedanken zur Kunst  
provoziert und notiert von Stephan Kunz**

**Stephan Kunz:** Aus Anlass Deines 50. Geburtstages erscheint eine Publikation, die Rückblicke erlaubt und vielleicht auch Perspektiven eröffnet – es ist eine Art Standortbestimmung. Da in Gesprächen mit Dir Reflexionen über Kunst eine besondere Bedeutung haben, möchte ich Dich gerne dazu provozieren, Deine Selbstreflexionen zu formulieren: Kunst und der Diskurs über Kunst gehen bei Dir – so erlebe ich es – Hand in Hand.

**Erich Brändle:** Das Gespann von künstlerischer Praxis und dem Versuch geistiger Ordnung scheint sich Dir einträchtiger darzustellen, als ich es selber erlebe. Dieses Verhältnis zwischen dem Naiven (der Antriebe, der ästhetischen Vorlieben) und dem Verstand mit seiner doppelten Funktion als konstruktive und kritische Instanz scheint mir dadurch charakterisiert, dass beide nicht ohne einander auskommen, ihr Einvernehmen aber ebenso stetig durch Hegemonieansprüche wieder gefährden. Ich denke, dass im Verlauf unserer Erörterung Konflikt und Harmonie beider Instanzen von selber sich darstellen und der Begrädigungstendenz diskursiven Abhandelns widersetzen werden.

**S.K.:** Seit 1980 malst Du fast ausschliesslich geometrische Formen. Dich scheint die Geometrie aber weniger als Kunstsprache, sondern vielmehr als Bildmotiv zu interessieren: In einer um 1980 entstandenen Bildserie hängst Du zum Beispiel geometrische Formen in illusionäre Bild-Kasten; in einer jüngeren Werkgruppe legst Du solche Formen auf Ebenen, dass sie als Objekte Schatten werfen. Du entwickelst diese Formensprache nicht mathematisch, sondern setzt die entsprechenden Elemente wie Fundstücke ins Bild.

**E.B.:** Ich fasse die Verwendung einfachster Geometrie nicht als fortschrittliches Programm zur angeblichen Verwesentlichung der Malerei auf, wie es die Väter der Moderne glaubten. Sie ist keineswegs neu, sondern Erbgut, oder banaler: sie ist eine Konvention, wie es die Akte Giacomettis auch sind. Zwar sind solche Konventionen durchaus bedeutsam, wenigstens in psychologischer Hinsicht. Aber sie machen eben nicht das aus, was letztlich künstlerisch fasziniert. Bei Giacometti sind es doch nicht die Akte, sondern eine gesteigerte Empfindung von Gegenwart und Wirklichkeit, auf die es ankommt.

**S.K.:** Die geometrischen Formen erscheinen bei Dir wie die Ikonen der autonomen Kunst. Sie repräsentieren Kunst, und Du breitest diese Formen im Bild aus, wie ein Stillebenmaler seine Gegenstände auf Tischen ausbreitet. Ich glaube, dass Du ein Stillebenmaler geblieben bist, obwohl Du die gegenständliche Welt (Tassen, Schüsseln usw.) nicht mehr im Bild zeigst. An ihre Stelle sind in den letzten Jahren geometrische Formen getreten. Als Kunstformen sind sie Bestandteil Deiner Lebenswelt, die Du in Deinen Bildern beschreibst, und sie sind Dir auch Vorwand für Malerei. Deine Bilder sprechen von Deiner subtilen Beobachtung der Kunstwelt: Sie zeugen von Deinem Interesse an der Kunst, und sie sind Dein Tribut an die Kunst. Deine Malerei ist eine Kunst, die vom Kunstgenuss erzählt.

**E.B.:** Die Feststellung, meine Bilder zeugten von der Beobachtung anderer Malerei und erzählten von Kunstgenuss, missfällt mir gar nicht. Künstlerische Hervorbringung ausserhalb einer Ahnenreihe ist mir undenkbar und Genuss als primäres Motiv für die betrachtende Beschäftigung mit Kunst eigentlich selbstverständlich. Was die Produktion betrifft, darf man sich wohl darauf beschränken, in ihr die Befriedigung eines Lasters zu sehen. Allfällige «höhere» Motive werden sich auch ohne besondere Aufmerksamkeit durchsetzen.

Dass ich, auch nach dem Verschwinden der entsprechenden Bildgegenstände, Stillebenmaler geblieben sei, scheint mir wesentlich. Selbst in jenen Bildern der frühen achtziger Jahre, die durch Bildtitel mit Personennamen in eine andere Richtung weisen, bleibt der Eindruck statischen Verharrens bestimmend. Tatsächlich ist mir die Vorstellung eines der Veränderung nicht unterworfenen Dauerns von

besonderer Faszination. Ich empfinde das Bild als Protest gegen die Vergänglichkeit. Gleichzeitig bewirkt es aber beim Betrachter doch ein Höchstmass an innerer Bewegung, indem es jene seiner Augen und Empfindungen sowohl reizt als auch organisiert.

Als dem Motiv der Zeit(losigkeit) übergeordnet, empfinde ich allerdings jenes des Erscheinung-Seins. Die ständig erneuerte Erfahrung, dass beispielsweise ein paar Handbreiten Chardin genausoviel Intensität und gleichsam komprimierte Wirklichkeitserfahrung vermitteln wie ein paar Quadratmeter Delacroix, hat mich Fragen des Stoffs, des ästhetischen und technischen Aufwandes stets nur als subjektiv bedingte Notwendigkeiten verstehen lassen. Im Unterschied zur sogenannten autonomen Malerei will ich durchaus ein Transzendieren der Mittel, das heisst Darstellung von Wirklichkeit auch ausserhalb der Zuständigkeit der Netzhaut, weil Empfindungen, auch wenn über die Netzhaut bewirkt, keine Netzhautangelegenheiten sind.

**S.K.:** In Deinen Bildern ist die Auseinandersetzung mit der grossen Tradition der Malerei spürbar – ich weiss um Deine Liebe etwa zu Chardin, und Du hast mir von Deiner Beziehung zu Poussin erzählt, ich sehe aber auch Bezüge zu Giorgio Morandi oder Josef Albers; und ich denke an die formalen Beziehungen zu Piero della Francesca, die Dir einst Carlpeter Braegger bewusst gemacht hat. Ich weiss, dass Du dieses Weiterleben im Bereich unbewusster Erinnerung lokalisierst. Bezieht Du Dich aber nicht auch direkt auf die Geschichte der Malerei?

**E.B.:** Die Kunstgeschichte interessiert mich eigentlich nicht besonders. Es sind Werke, die mich angehen. Ihre zeitbedingten Besonderheiten weltanschaulicher oder ästhetischer Art rangieren hinter ihrer Fähigkeit, mir ein stärkeres Gefühl von Wirklichkeit zu vermitteln, als es die dargestellten Dinge selber vermögen. Es gab eine Zeit, da Barnett Newman ähnlich auf mich wirkte. Newman hat mich dann auf Malewitschs «Nullikone» zurückverwiesen. In den letzten Jahren bin ich, so scheint es mir selber, wieder «westlicher» geworden. Meine Rechtecke wollen Erscheinungen erzeugen, wie es die Farbflecken Chardins auch tun. Der kleinste gemeinsame Nenner ist nicht Chardins Pfirsich, sondern dessen Erscheinung-Sein.

So sind denn im Unterschied zu den achtziger Jahren, als ich die Bildwirkung in jähher Frontalität und betonter Einsilbigkeit gesucht habe, allmählich wieder mehr malerische Differenzierungen ins Spiel gekommen. Ausserdem sind die hieratischen Hochformate immer mehr den eher «epischen» Querformaten gewichen. Es ist, als hätte ich die Wahrnehmungszeit dehnen, Bildraum und Bildlicht sozusagen gegenständlicher machen wollen.

**S.K.:** In den letzten Jahren ist Deine Malerei offener geworden...

**E.B.:** Ende der achtziger Jahre ist zusammen mit dem Aufkommen der Querformate die Grundstimmung deutlicher von Sinneseindrücken geprägt. Die bis dahin gesuchte «mittelalterliche» Wirkung des frontal auftretenden «fait accompli», das entschieden und vielleicht gar schrecklich vor uns steht und in dem Zeit nur als eine vernachlässigbare Anmerkung zur Ewigkeit erscheint, ist einer tendenziell impressiveren, mithin auch malerischeren Haltung gewichen. Das Licht, das heisst auch die Farbe, versuchte ich früher als letztlich unwandelbare Grösse zu vermitteln, auch wenn ich mich unendlicher Relativierungen durch massiven Einsatz farbiger Simultan-Wirkungen bediente. Diese bestehen darin, dass Farben durch Interaktion ihr Aussehen und damit ihre Rolle stark verändern können. Die Farben als Teilhandlungen oder Artikulationen des Lichtes und damit als «dramatis personae» zu begreifen, ist mir von grundlegender Bedeutung geblieben. Nur sind diese nicht mehr wirksam in jener gedachten Ikonostase, von der Hektor und Andromache, Abälard und Eckhart als unveränderliche Vorstellungen herabschauen. Die Bilder der letzten Jahre sind zwar formal noch monolithischer geworden, aber ich hoffe, dass sie durch die Farbe und die zumeist horizontale Orientierung an Durchlässigkeit für die Empfindungen unmittelbar erlebter Alltagswirklichkeit gewonnen haben. Und vielleicht sind sie denn auch in jenem homöopathischen Sinne epischer geworden, als in ihnen durch Schatten, Andeutung von Schweben und Beweglichkeit, ausser dem tatsächlichen Handeln der Farben, auch ein potentielles Agieren der Formen zur Vorstellung kommt.

**S.K.:** Das untergräbt eine zentrale Forderung der Moderne: die Aufhebung der

Unterscheidung von Figur und Grund. Du scheinst die Bildfläche als Bühne zu verstehen, auf der Kunstformen als reale Körper agieren.

**E.B.:** Die Schatten auf den meisten Bildern der letzten Jahre klären deutlicher als zuvor das Verhältnis von Figur und Grund, indem durch sie eine Distanz definiert wird. Diese Schatten sind übrigens in der Zeit und in dem Masse aufgekommen, als die Figuren ihren individuellen Charakter allmählich verloren, also unexpressiver, unbededter, allgemeiner wurden.

Damit wurde die Bilddramatik stärker als bisher von der Lage dieser meist rechteckigen «Figuren» im Bildgeviert, vor allem aber durch die farbige Interaktion zwischen Figur und dem oft gestaffelten Grund bestimmt. An reale Körperlichkeit im Sinne farbiger Platten, die vor einem Hintergrund stehen oder schweben, und an eine trompe-l'oeil-mässige Darstellung ist nur so weit gedacht, als mir, im Unterschied zu den achtziger Jahren, die Reibung zwischen dem Abstrakten der Bildfläche und dem realen Raum wieder interessant geworden ist.

**S.K.:** Du legst grossen Wert auf die unmittelbaren Sinneseindrücke: Kunst soll, so schreibst Du, die Möglichkeit zur gesteigerten Empfindung von Gegenwart bieten. Die Abstraktion hat dagegen in der Kunsttheorie oft transzendentalen Charakter. Wilhelm Worringer hat in seinem Buch «Abstraktion und Einfühlung» die Abstraktion als geistiges Prinzip klar von den sensualistischen Strömungen unterschieden. Du versuchst in Deinen Bildern offenbar beides zu verbinden. Siehst Du die Empfindung nicht mehr als Gegenpol, sondern als Motor des Geistigen? Was bedeutet Dir die Abstraktion?

**E.B.:** Was sich bei Worringer begrifflich so klar scheidet in Abstraktionstrieb und Nachahmungs- beziehungsweise Einfühlungstrieb, erscheint mir, wie Du richtig vermutest, letztlich als Einheit. Ich leugne die Richtigkeit dieser Unterscheidung und ihre Tauglichkeit für kunstpsychologische Erörterung keineswegs. Und ich will auch nicht die sicher bedeutsamen Unterschiede etwa zwischen Vermeer und Mondrian vernachlässigen, wenn ich deren Gemeinsamkeit noch bedeutsamer finde als ihre Unterschiede. Neben mentalitätsmässiger Verwandtschaft und hinsichtlich beider

Harmoniebedürfnis und Vollkommenheitstrieb sehe ich einerseits bei Vermeer ein immenses Abstraktionsvermögen am Werk, und andererseits halte ich Mondrian für weniger abstrakt, als er selber zu sein glaubte. Natürlich beneide ich Vermeers (ich könnte auch sagen Chardins, Corots usw.) vertrauliches Einvernehmen mit der Schönheit unmittelbarer Wahrnehmung ihrer jeweiligen Lebenswelt. Und ich teile Worringers Auffassung, dass «der Abstraktionsdrang die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt» sei und dass dieser «korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendenten Färbung aller Vorstellungen». Aber an Kunstwerken interessiert mich eben mehr der Verwirklichungsgrad als die partikuläre Weltanschauung, was sich schon darin zeigt, dass ich jeden Apfel Cézannes einem platten Bildnis Einsteins vorziehe. In meiner Praxis erlebe ich die Verhältnisse zwischen Sinneseindrücken und Erlebniswirklichkeit und Bild recht undurchdringlich. So könnte ich beispielsweise nicht mehr sagen: «Ich male den Mond oder die Sonne», sondern: «Ich mache ein Bild, das mit der Vorstellung des Mondes beziehungsweise der Sonne in einer assoziativen Beziehung steht, die nicht unmittelbar darstellend ist.» Der Unterschied liegt nicht im Technischen, denn meine Mittel sind konventionell. Der Unterschied liegt im Verhältnis meines Bildes zur Wirklichkeit. Ein konkretes Beispiel: Beim Betrachten eines weissblühenden Strauches im Garten ergab sich mir die Bildidee «La nappe blanche dans l'herbe» oder «Le déjeuner sur l'herbe». Der Eindruck dieser Tausenden von weissen Blüten hat sich zusammengezogen zur einfachsten Formel einer weissen Fläche, die bei fortgeschrittener Dämmerung vor dem schwärzlichen Grün der Umgebung nicht als ästhetischer Sachverhalt, sondern wie eine mir selber nicht verständliche Offenbarung erschien. Die nachfolgende Erinnerung, dass ich vor Manets «Déjeuner sur l'herbe» in ähnlicher Weise berührt war und mir bei Proust die Beschreibung eines Gedecks und der weissen Tischwäsche zu einer nachhaltigen Vorstellung wurde, erklärt den Bildtitel, der mir allerdings ohne die erwähnte Gedankenverbindung spontan eingefallen war. Was mir die Abstraktion bedeute? Unabdingbare Eigenschaft des Kunstwerkes, ohne die es keine eigene Wirklichkeit besässe.

**S.K.:** Es ist auffällig, dass Du Dir einen relativ engen Formenschatz entwickelt hast

– die Geometrie ist bei Dir etwas Repetitives –, innerhalb dessen Du malerisch und farblich differenzierst.

**E.B.:** Die malerischen Momente, die ich lange der Gefahr des Rhetorischen verdächtigt und abgelehnt hatte, haben wieder Eingang in meine Bilder gefunden. Meine Vorstellungen sind nunmehr noch stärker durch die Farben bestimmt, denn die Farbe ist es, die den Formen ihre Qualität gibt, sie erst zu Erscheinungen macht, ihnen Schwere und Leichte, Undurchdringlichkeit oder Transparenz gibt, ihre Nähe oder Distanz bestimmt – durch ihre unterschiedliche Geschwindigkeit, mit der sie sich dem Auge mitteilt.

Malerei ist mit den Augen denken. Daher wohl die Schwierigkeit des «parler peinture».

Dieses "Gespräch" ist eine Collage, die auf einem Briefwechsel basiert, den Erich Brändle und Stephan Kunz im Sommer 1993 geführt haben.





**Atelier**  
Schaffhausen, Juli 1992

Impressum

Texte: Carlpeter Braegger, Erich Brändle, Stephan Kunz

Konzept und Gestaltung: Georg Rutishauser

Lithos: Steiner AG Basel

Satz und Druck: Druckerei Effretikon

Ausrüstung: Eibert AG Eschenbach

© 1993 Autoren und Edition Howeg, Waffenplatzstrasse 1, 8002 Zürich

ISBN 3 - 85736 - 113 - 1