

Hilbert Brndl = Günter Holler-Eichrodt und Peter Uszyc (1937), Neue Galerie Goetz

## Chromoprobe - Hilbert Brndl - Eine Überblick II (2002) S. 80-81/128

gen, Verteilungen, Nuancie-  
stände sind, Symbole zu bilden,  
ändern Medial-Schicht, zu der  
önnen, auch gar nicht mehr als  
sollen, aber eben wegen dieser  
gte Realität der Dinge selber  
och, 1955)

, Damischs, Danners, Scheibls  
hkeit des Mediums auf wie ein  
eine Wand wirft. Von der  
ibt nur die Geste, die die Frucht  
erzehrt, sondern indem sie die  
nicht schälen, nicht schneiden,  
in einer souveränen Geste ihre

Einige Künstler der neueren österreichischen Malerei  
quälen sich mit dieser Macht der Malerei ab. In einem selbst-  
gefährdenden Prozess, der ihrer Malerei eine depressionis-  
tische Schwere verleiht, zerfressen sie die Elemente der  
Malerei. Sie wehren sich gegen den Bann, der vom Rinnen  
der Farbe ausgeht, indem sie versuchen, der Farbe einen  
Körper zu geben. Der Tendenz der Farbe zur Ausdehnung  
als res extensa widersetzen sie sich, indem sie die Farbe  
verkrampfen und verknoten, um sie psychisch aufzuladen.  
Sie erspüren die fundamentalen Elemente der Malerei, weil  
sie der Falle der Bildfindung (Abt. Neue Wilde) ausweichen,  
schlagen sich mit allen material- und medienimmanenten  
Eigenschaften der Malerei herum, aber nicht in der Weise,  
dass sie sie bestätigen wollen, sondern indem sie ihr Gegen-  
teil zu verwirklichen suchen.

... Was ist in der Farbe, dass sie meinen Schrei oder einen  
Gegenstand ausdrücken kann? Wozu bedarf ich der Farbe?  
Wie die Farbe des Wassers? Ist es die Flüssigkeit der Farbe,  
die wieder gebunden wird und stockt, welche sich aus mei-  
nem Leib (aus dem Pinsel, aus der Tube) hinausstürzen will  
wie meine Angst? Oder ist die erstarrte Farbe die Asche  
meiner grafischen Motorik und meiner psychischen Er-  
regung? Bei dieser Erprobung der Fundamentale der  
Malerei werden die bekanntesten Phasen der Entwicklung der  
abstrakten Malerei nochmals durchlaufen, aber schließlich  
landen diese Maler bei einer bisher wenig benützten  
Erweiterung des abstrakten Standpunktes.

... Die Zeichen haben sich vom Gegenstand abgehoben,  
flottieren frei und können sich sogar auf dem gegenteiligen  
Signifikat niederlassen. Das Zeichen der Unruhe setzt sich  
also unter Umständen auf den Gegenstand der Ruhe. Das  
Wasserhafte der Farbe wird also nicht eingesetzt, um fließende  
seelische Zustände und "sturmgepeitschte, aufgewühlte"  
innere Landschaften auszudrücken, sondern diese Signifi-  
kanten, wie sie sich in der Geschichte der Malerei von  
Fredrik Hill bis Munch ausgebildet haben, werden zwar

eingesetzt (und daher als solche auch erkannt - man spricht  
dann von Einflüssen der Jahrhundertwende), aber als  
Richtungsweiser, von denen der Betrachter selbst bestimmt,  
ob sie nach Norden oder Süden zeigen.

... Die erste Phase der abstrakten Kunst, der so genannte  
Aufstand der Abstrakten, begann um 1910, also im und nach  
dem Ersten Weltkrieg, und zwar in Europa. Die zweite Phase  
ereignete sich in und nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika.  
Da die Geschichte der Formen nicht frei zu sehen ist von der  
Geschichte der Ideen + Ideologien, auch wenn es sich um  
freie Formen, um von Dingbeziehungen befreite Formen  
handelt, ist auf diesen historischen Kontext hinzuweisen.  
Das Leben der Formen und die Lebensformen sind in der  
Kette der kulturellen und sozialen Signifikanten miteinander  
verknüpft. In der ersten Phase der Abstraktion wurde die  
Beziehung zum Gegenstand gekappt.

... Diese auffällige, fast widersprüchliche Umdrehung der  
Natur der grundlegenden Elemente der Malerei von ration-  
alen zu irrationalen Formen innerhalb zweier Phasen der  
Abstraktion hat einerseits mit der Ideen- und Ideologie-  
geschichte zu tun. Der russische Konstruktivismus war in  
eine proletarische Kulturrevolution eingebunden, der  
Abstrakte Expressionismus hingegen in das Klima des Kalten  
Krieges der Nachkriegszeit. In dem Maße, in dem Amerika  
zu einem internationalen Modell und zum einzigen Repräsen-  
tanten der "westlichen Kultur" (im Kampf gegen Bolschewis-  
mus und Faschismus) wurde, im gleichen Maße wurde der  
amerikanische Abstraktionismus zum internationalen Stil.  
Der New Yorker Abstrakte Expressionismus eines Pollock,  
Motherwell, de Kooning, Newman oder Rothko, wurde mit  
dem Sieg der demokratischen Werte der freien Welt assozi-  
iert und in eine Waffe im Kampf gegen den Totalitarismus  
verwandelt, in Wahrheit aber auch in einen Kampf gegen  
Europa, insbesondere gegen die Pariser Schule der  
Abstraktion der 30er und 40er Jahre.

... In der dritten, gegenwärtigen Phase der Abstraktion kön-  
nen wir den zeitgenössischen Pluralismus des Anything goes  
finden. Die Methodenreinheit der ersten beiden Phasen ist  
nicht mehr ausschlaggebend. Ähnlich wie der Streit der  
logisch-mathematischen Grundlagenforschung der Jahre  
1900 bis 1930 und ihrer divergierenden Schulen (Logizismus,  
Formalismus, Intuitionismus) in einem bloß technischen  
Fortschritt endete, können wir auch in der abstrakten  
Malerei die Bewegung von der Grundlagenforschung zur  
Technologie beobachten, das heißt zur Finalisierung aller  
vorhandenen ästhetischen Techniken der Abstraktion.

... Denn es handelt sich bei der gegenwärtigen abstrakten  
Malerei um eine metasprachliche Malerei, deren Referentiale  
die historische abstrakte Malerei selbst ist. So kommt es zu  
diesen erkennbaren historischen Rückgriffen auf bekannte  
Stilmittel von Kubismus bis Op Art, von Expressionismus bis  
Informel, von Symbolismus bis Art brut, auf Probleme wie  
Raumdarstellung und Transparenz, auf historische Kulturen  
wie die Islamische Ornamentik oder die Holländer.

... Die metasprachliche Codierung der neueren abstrakten  
Malerei, wo die Signifikanten der Abstraktion gleichsam wie  
Firmenzeichen (Logos) frei flottieren, mit ihrem einzigen  
Bezug auf die Geschichte der Malerei und der Moderne  
selbst, aus der sie wie aus einer Quelle von Codes frei wählbar  
abberufen und variabel spielerisch eingesetzt werden, ver-  
körpert also eine postmoderne Malerei, deren ideologisches  
Pendant vielleicht jener sublimen Konsumerismus der freien  
Verfügbarkeit und leichten Zugänglichkeit ist, welcher die  
gegenwärtige westliche Gesellschaft kennzeichnet, die eine  
Gesellschaftsgesellschaft, eine Firmengesellschaft ist.

Peter Weibel  
aus: Hacken im Eis,

Kunsthalle Bern, Museum Moderner Kunst, Bern/Wien 1986

Im Herbst 1986 begann Loys Egg eine Serie von Fotografien mit dem Titel "Drifting". Holzstücke in der Form von Pinselstrichen schwammen im Wasser.

... Die zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten und unter verschiedenen Lichtverhältnissen fotografierten Konfigurationen zeigen, wie die Farbformen und der Malgrund mit dem Parameter Zeit changieren. Die Arena der Aktionsmalerei wurde von der festen Fläche der Leinwand auf die fluide Fläche des Wassers ausgedehnt.

... Die Freiheit der Form und die Flüssigkeit der Fläche (Wasser) verbanden sich mit der Flüchtigkeit der Zeit. Auch die Malerei von Herbert Brandl beschäftigt sich mit Phänomenen der Zeit. Allerdings wird die Zeit bei ihm nicht durch die reale Mobilität der reisenden Zeichen bzw. Formen dargestellt, wie bei Loys Egg, sondern nur durch die über die Fläche der Leinwand reisende und rinnende Farbe. Diese Funktion der Farbe als Darstellung der Zeit wird durch Brandls Umgang mit der Farbe besonders verstärkt. Farbschichten, Farbkaskaden realisieren als Aufeinander und Nebeneinander im Raum das Nacheinander der Zeit. Die verdichtete Farbe bedeutet verdichtete Zeit. Brandls Farbflecken durchqueren den Fluss der Zeit wie Eggs skulpturale Zeichen das Wasserbad. Bei Brandl rinnt und fließt die Farbe beständig wie die Zeit, bevor sie erstarrt und zur festen Form wird. Immer wieder malt daher Brandl die Farbe Schicht auf Schicht. Die Folgen von Farbflecken werden zu Folgen von Augenblicken. Auch in Brandls Malerei spielt "kairos" (gr. für "jetzt"), der Gott der Fotografie, eine Rolle. Da die Farbe selbst ein flüssiges Medium ist, vergleichbar dem flüssigen Medium Wasser, ist die Wahlverwandschaft von Brandls und Eggs Malerei erkennbar.

... In dieser gemeinsamen Auseinandersetzung mit der Zeit, die durch flüssige, freie Formen, durch Rinnen und Schütten von Farbe, durch Rühren in massiven Farbflüssigkeiten und durch Schwimmen von freien Formen im fluiden Medium des Wassers gekennzeichnet ist, liegt das Fundament der Zusammenarbeit von Brandl und Egg zwischen 1989 und 1990 begründet.

Peter Weibel

aus: Herbert Brandl - Loys Egg,  
Gemeinschaftsarbeiten 1989-1990, Wien 1990

... Herbert Brandl führt uns in die flächige Behandlung der abstrakten Strukturen ein, die durch die Komposition der pastösen Gelbschichten fixiert werden. Die abgerundeten Formen, die aus diesem Gelb entstehen, vermitteln der Betrachter den Eindruck einer langsamen Bewegung der sich überlagernden Formen. Die Langsamkeit der Bewegung, die Konsistenz der Farbmasse und die schweren Überlagerungen deuten auf eine sich ständig wandelnde, permanente sinnliche Präsenz hin. Diese Ereignishaftigkeit, dieser Eingriff in das natürliche Element erweitert die landschaftlichen Dimensionen des Werks, indem ihm konkrete, organische Züge zugeordnet werden.

... Einige Jahre jünger als die Künstler der Bewegung der "Neuen Malerei", wurde Herbert Brandl die Leitfigur einer Gruppe junger Künstler. Seine abstraktere Bildinterpretation ist durch eine vollkommen introvertierte Ausdruckskraft und Sinnlichkeit gekennzeichnet. Seine ersten Landschaften sind manchmal aus einem Wirbel von Formen mit deutlichen Konturen komponiert. Seine Kaskaden sind ebenso sehr Wasserfall wie Analogie zum weiblichen Körper. Seine weißen Akte zeugen von der Sehnsucht nach der idealen Frau; sie erinnern den Betrachter paradoxerweise an die ersten Bilder Edvard Munchs, ohne dass Brandl deswegen dessen feindselige Haltung den Frauen gegenüber nachahmt: die Bilder Anzingers verströmen eine sanfte, romantische Sinnlichkeit. Charakteristisch für das große Bild "Ohne Titel" sind das expressive Leben seiner abstrakten Strukturen trotz der landschaftlich anmutenden Grüntöne, die die obere Hälfte des Bildes dominieren, sowie das offenkundige Fehlen von Tiefe.

Wilfried Skreiner

aus: Sensualité - Sensibilité - Purisme - Aspects de l'art  
autrichien depuis 1980, Couvent des Cordeliers, Paris 1991

1989 - 1990

- |                   |  |              |   |
|-------------------|--|--------------|---|
| S 130             | Herbert Brandl,<br>Ferdinand Schmatz, Franz West<br>Feigen, 1989<br>Öl, Holz, Metall<br>67 x 169 x 39 cm   | S 137 rechts | Herbert Brandl, Loys<br>Ohne Titel, 1989<br>Holz, Kitt, Öl, Farbl<br>30 x 30 cm<br>Loys Egg |
| S 131             | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>170 x 140 cm<br>Bertold Siber, Konstanz   | S 138        | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>150 x 150 cm<br>Privatsammlung                       |
| S 132 - 133       | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>240 x 180 cm<br>240 x 180 cm<br>Sammlung Geyer, Wien  | S 139 links  | Ohne Titel, 1989<br>Öl, Farbpigment auf<br>48 x 38 cm<br>Gilbert Bretterbau                 |
| S 134 links oben  | Ohne Titel, 1989.<br>Öl auf Leinwand<br>61 x 43 cm<br>Privatbesitz, Frankfurt  | S 139 rechts | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>50 x 65 cm   |
| S 134 rechts oben | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>80 x 80 cm  | S 140        | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>315 x 151 cm<br>Sammlung Reinisch                    |
| S 134 unten       | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>60 x 60 cm.<br>Theresia Brandl  | S 141        | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>275 x 200 cm<br>Sammlung Rudi M                      |
| S 135 links       | Ohne Titel, 1989.<br>Öl auf Leinwand<br>80 x 80 cm   | S 142        | Ohne Titel, 1990<br>Öl auf Leinwand<br>200 x 200 cm   |
| S 135 rechts      | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>85 x 85 cm  | S 143        | Ohne Titel, 1989<br>Öl auf Leinwand<br>240 x 180 cm<br>Sammlung Essl, Kl                    |
| S 136             | Herbert Brandl, Loys Egg<br>Ohne Titel, 1989<br>Holz, Kitt, Goldbronze, Öl,<br>Farbpigment auf Leinwand<br>210 x 140 cm<br>Privatbesitz, Dr. Alois Kreuzer, Wien | S 144 oben   | Ohne Titel, 1990<br>Öl auf Leinwand<br>47 x 43 cm   |
| S 137 links       | Herbert Brandl, Loys Egg<br>Ohne Titel, 1989<br>Holz, Kitt, Goldbronze, Öl,<br>Farbpigment auf Leinwand<br>160 x 70 cm<br>Loys Egg                               | S 144 unten  | Ohne Titel, 1990<br>Öl auf Leinwand<br>100 x 100 cm<br>Collection of Susa                   |
|                   |  | S 145        | Ohne Titel, 1990<br>Öl auf Leinwand<br>200 x 200 cm<br>Franz und Freya K                    |
|                   |  | S 146        | Ohne Titel, 1990<br>Öl auf Leinwand<br>200 x 180 cm<br>Collection of Susa                   |