

Herb Brauß: Günter Holger Schuster und Peter Weibel (Eds.), Neue Galerie
Graz, Ostfildern

Peter Weibel

Farbe und Zeit (2001)

c. 57-60

No familiar SHAPES

*Remained, no pleasant images of trees,
Or sea or sky, no COLOURS of green fields,
But huge and mighty FORMS, that do not live
Like living men, moved slowly through the mind
By day, and were a trouble to my dreams.*

The Preludes, William Wordsworth

Es gibt eine neue Generation von Farbmalern, für welche die Differenz von Farbe und Form, die für Runge noch so fundamental war, dass er behaupten konnte, die Farbe "verhält sich zur Form wie der Ton zum Wort", sich ungefähr so ausnimmt wie die Distanz zwischen Italien und Norwegen. Wenn die Form zur Farbe sich so verhält wie Italien zu Norwegen, dann ist das nicht gerade plausibel. Die Form ist ja nicht der Süden der Malerei und die Farbe nicht ihr Norden. Ist es überhaupt so sinnvoll wie es beliebt ist, von südlichen Formen und nordischen Farben zu sprechen? Gibt es ein abstraktes Italien und ein formales Norwegen? Ist jeder gemalte Baum, der als solcher erkennbar ist, also ein Bastard des Ficks zwischen Italien und Norwegen, einer korrekten Hochzeit zwischen Farbe und Form also? Dann sind Farbe und Form auch zwei Fußballmannschaften. Ist das Verhältnis von Farbe zur Form 10:0, dann ist das Bild abstrakt. So gibt es Matches mit den Resultaten 5:3, 2:1, 5:5 (ein realistisches Naturbild). 0:10 wäre dann eine Zeichnung, aber welcher Art? Doch gerade darum geht es der neuen Generation, jene Plausibilität in Frage zu stellen, mit welcher bisher die Differenz von Farbe und Form formuliert worden ist. Dem Rungeschen Verhältnis liegt ja die Vermutung zugrunde, dass es sich dabei um die Spannung zwischen Ungestaltet, Sinnlos einerseits und Gestaltet, Sinnvoll andererseits handle. Darüber hinaus wird die Farbe in die Rolle der Musik und die Form in die Rolle der Literatur gedrängt. Demnach gäbe es nur eine abstrakte, musikalische oder eine erzählende, literarische Malerei. Runges Vergleich fußt natürlich auf dem gattungskonvergierenden Ideal der frühromantischen Kunst,

die Vereinigung der Künste (Musik, Malerei, Plastik) unter dem Primat der Musik.

Doch auch der neuzeitliche Diskurs über Farbe und Form ist gezeichnet durch jene Komplementarität von Absenz und Bedeutung, von Schweigen und Sprechen, von Sinn und Unsinn, von Formlos und Gestalt. In der Praxis der Kunst, in der figurativen wie in der abstrakten Verwendung der Farbe, bis hinein in die Rhetorik der Farbe, in der Opposition von Naturfarbe und Bildfarbe, Objekt- und Lokalfarbe einerseits, abstrakte, vom Objekt befreite Farbe andererseits, finden wir jene Präsenz des Sinns, der sich aus der Welt der Gegenstände statt der Zeichen speist, welche allein die angemessene Domäne der Malerei wäre. Die Spaltung des eidos, des Bildes, in Form und Farbe wiederholt im Grunde die Spaltung des Seins in Idee und Materie, in Form und Stoff (Inhalt). Lassen sich gemäss dieser Anschauung alle Dinge als geformter Stoff bestimmen, so die Malerei als geformte Farbe. Der Stoff, aus dem die Zeichen sind, die Farbe, wäre demnach das Formlose. Die Ästhetik der Neuzeit ist immer noch über die Ontologie der Griechen gebeugt. Doch wenn die Malerei schon der Verdunkelung der ontologischen Krise tributär ist, dann besser gleich mit voller Wäsche eintauchen ins Bad der verwirrenden Begriffe, scheint sich die neue Malergeneration zu sagen und ruft die Ursprünge des ontologischen Diskurses, bevor der Triumph des Logozentrismus eine fundamentale Spaltung und Verdrängung bewirkt hat, zurück. Mit dem Pinsel in der Hand bzw. mit Anaxagoras fragen sie, ob der Geist, Nous, das Formende ist, oder mit Demokrit, die Ideen. Eidos, das Ursprungswort für Bild bzw.



Idee, bedeutet eigentlich Form, aber ebenso, wie Morphe, Gestalt. Wer also das Primat der Farbe fordert, krönt die Ordnung der Dinge nicht mehr mit Geist, Idee, Form, Gestalt. Aber andererseits führt er in den Diskurs über das Bild und die Gestalt genau wieder das ein, was die Erscheinungswelt bestimmt, und somit auch die Bildwelt, nämlich die Farbe (den Stoff, aus dem die Dinge gewirkt sind sozusagen, da die Form offenbar den Stoff bildet, aus dem die Ideen sind). Die Scholastiker abwandelnd: "forma est, quod ens est id, quod est", könnte ich sagen: "Farbe ist, wo das Sein ist", vereinfachend, diese neue Malergeneration tendiert zur Identität von Farbe und Form, zur Selbstidentität. Die Farbe hat nur ein Verhältnis mit/zu sich selbst und keines zur Form. Sie konstituiert sich selbst. Authentizität gewinnt die Farbe durch die künstliche Schöpfung des Malers, aus dessen Bewusstsein und Empfindung, weniger aus der Natur. Den klassischen Gegensatz dazu hat Charlotte in den "Wahlverwandtschaften" von Goethe formuliert: "Wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muss es auch gegen andere ein Verhältnis haben". Goethe votiert damit für eine natürliche Ordnung, an der nicht zu tasten sei, und gegen eine selbstbezügliche "neue Schöpfung", die sich mit der "Waffe des Bewusstseins" von der Natur emanzipiert und sich selbst konstituiert. Ein Maler jenseits von Farbe und Form leistet also Bewusstseinsarbeit. Diese Emanzipation von der Natur, von einer natürlichen Ordnung, mit der Farbe als Waffe hat nur scheinbar paradoxerweise zu einer neuen Natur- und Landschaftsmalerei in Deutschland (Richter, Kiefer), England (LeBrun, McKeever) und Österreich geführt. Die Zuwendung zur Natur erfolgt gemäss jener Logik, dass man am besten dort heilt, wo der Schmerz ist. Dieser Logik der Notwendigkeit entspricht es, dass man sich dem zuwendet, das Not hat, nämlich die Natur, nicht bloß in einem ökologischen Sinn, sondern vor allem in einem ontologischen Sinn. Diese Maler sprechen de rerum naturum, von der Natur der Dinge.

So revolutionär und relevant für den Fortschritt der Moderne in der bildenden Kunst die Rolle der Emanzipation der Farbe vom Naturgegenstand war, also die Schaffung einer absoluten, vom Objekt befreiten Farbe, so legitim und not-

wendig ist es nun in einer Art postmoderner Praxis, wenn wir dem Wort Postmoderne überhaupt einen progressiven Sinn geben wollen, die Farbe wieder in der zwielichtigen Zone der Objekte anzusiedeln. Neben der Verabsolutierung von Linie und Fläche war es die Autonomie der Farbe, welche die Evolution der Kunst radikalisiert und in die Abstraktion geführt hat. In diesem luft- und zeichen-leeren Raum, wo das Gestalten nicht mehr dem Diktat der Gegenstände folgen konnte, wurde die äußere Referenz durch die innere Referenz ersetzt. Die Richtlinien des Gestaltens kamen nicht mehr von außen, von der Außenwelt, sondern von innen, von der Innenwelt. Statt einer äußerlichen, an den Gegenstand gebundenen Notwendigkeit wurde nach einer "inneren seelischen Notwendigkeit" gesucht. "Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspricht", sagt Kandinsky. Die naheliegende Versuchung, Brandls Bilder als Seelenlandschaften, als farbige Empfindungsreisen zu beschreiben, verfehlt also nicht nur jene neue ontologische Redefinition des Verhältnisses von Farbe und Form, wie es mir für Brandl als eine Hauptfigur jener neuen Farbmaler zentral scheint, sondern hängt auch offenbar noch aus den Fenstern einer Fin de siècle-Ästhetik, wo die Farbe ein psychisches Äquivalent war, ein Äquivalent zu einer inneren Wirklichkeit. Heute geht es eben darum, nach der Befreiung der Farbe von der Gegenstandswelt, sie auch von der inneren Welt zu emanzipieren, die Unabhängigkeit der Farbe auch von einer inneren Notwendigkeit, einer inneren Referenz zu proklamieren.

Die neue Absolutheit der Farbe ist vielmehr dem Geld vergleichbar. Die Farbe ist "natürlich" an nichts mehr gebunden. Nach dem suprematistischen Materialismus der Farbe ist die nihilistische Semiotik der Farbe der nächste Schritt. Die Farbe steht in der Tat für nichts mehr, daher ist sie für alles einsetzbar. Der Wert der Farbe wird wie beim Geld durch den Tauschwert bestimmt.

Die Farbe ist für alles eintauschbar: für einen Stuhl, für ein Kleid, für Blut. Die Farbe steht für jede Form: ein grünes Blatt, ein grünes Dreieck, ein grünes Pferd, ein grünes Auto. Ob der Stuhl, ob das Kleid oder das Blut rot sind – die gleiche Farbe für alle. Die Farbe klebt an allem – wie das Blut

oder das Geld. Dieser Nihilismus der Farbe bedeutet nicht Fines Hominis, sondern Ousia, primäre Wesenheit (ontologisch-temporal), Anwesenheit des Seins, eine Sehnsucht nach einer neuen "menschlichen Wirklichkeit". Bei dieser Farbmalerei geht es also um Etwas. Wenn infolge der ontologischen Redefinition des Verhältnisses von Form und Farbe im Zeichen einer imaginären Selbstidentität, die paradoxerweise in einem Nihilismus der Farbe mündet, weil das Wesensverhältnis von Form und Farbe zwischen Tod und Sein eingeschrieben wird, wonach also die Farbe und der Tod oder die Farbe und das Leben die eigentlichen Wahlverwandten sind, wenn also die Farbe in die Welt von Punkt, Linie und Fläche eindringt, dann triumphiert die "Blaue Blume, die leise tönt in vergilbtem Gestein" (Verklärung, G. Trakl), denn Werden wächst aus Sein. Das Geschenk der onto-semiotischen Verschränkung von Sein und Farbe ist die Zeit. Die existenzialistische Gestik in Brandls Bildnerlei rührt aus dieser Verwandtschaft von "Sein und Zeit" (Heidegger) und "Sein und Nichts" (Sartre). Die Farbe spielt die Rolle der Zeit, so wie Punkt, Linie und Fläche ihre Rolle im Raum. Ist die Farbe die Aufhebung der Form, so wie die Zeit laut Hegel die Aufhebung des Raums ist, dann ist die im Raum der Formen wirkende Negation durch die Farbe für sich gesetzt die Zeit. Diese neue Verwendung der Farbe als Zeitmoment versucht nicht nur, das Sein auf dem Tafelbild in ein Werden zu verwandeln, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit auf neue Phänomene der Wahrnehmung. Dass Farben leichter erfassbar sind als Formen, ist ja bereits eine wissenschaftlich fassbare Trivialität. Darum geht es Brandl nicht, sondern um den Einfluss der Zeit bei der Wahrnehmung, um das Verhältnis von Farbe und Gedächtnis. Woran erinnern wir uns, wenn wir die vielfachen Farbpunkte und -flächen einer Wiese betrachtet haben? Wie kann ich die mannigfachen Farberscheinungen der Außenwelt in meinem Gedächtnis lokalisieren? Wie nehme ich die Farbformen und -flächen jetzt im Augenblick auf? An welche Farben, Farbpunkte und -formen erinnere ich mich, wenn ich ein Bild jetzt anschau? Dieser Zusammenhang von Farbe und Erinnerung auf der Zone der Objekte ist nur im Zwielicht zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion abzuhandeln. Die Zeit als Farbe, die

wendig ist es nun in einer Art postmoderner Praxis, wenn wir dem Wort Postmoderne überhaupt einen progressiven Sinn geben wollen, die Farbe wieder in der zwielichtigen Zone der Objekte anzusiedeln. Neben der Verabsolutierung von Linie und Fläche war es die Autonomie der Farbe, welche die Evolution der Kunst radikalisiert und in die Abstraktion geführt hat. In diesem luft- und zeichen-leeren Raum, wo das Gestalten nicht mehr dem Diktat der Gegenstände folgen konnte, wurde die äußere Referenz durch die innere Referenz ersetzt. Die Richtlinien des Gestaltens kamen nicht mehr von außen, von der Außenwelt, sondern von innen, von der Innenwelt. Statt einer äußerlichen, an den Gegenstand gebundenen Notwendigkeit wurde nach einer "inneren seelischen Notwendigkeit" gesucht. "Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspricht", sagt Kandinsky. Die naheliegende Versuchung, Brandls Bilder als Seelenlandschaften, als farbige Empfindungsreisen zu beschreiben, verfehlt also nicht nur jene neue ontologische Redefinition des Verhältnisses von Farbe und Form, wie es mir für Brandl als eine Hauptfigur jener neuen Farbmaler zentral scheint, sondern hängt auch offenbar noch aus den Fenstern einer Fin de siècle-Ästhetik, wo die Farbe ein psychisches Äquivalent war, ein Äquivalent zu einer inneren Wirklichkeit. Heute geht es eben darum, nach der Befreiung der Farbe von der Gegenstandswelt, sie auch von der inneren Welt zu emanzipieren, die Unabhängigkeit der Farbe auch von einer inneren Notwendigkeit, einer inneren Referenz zu proklamieren.

Die neue Absolutheit der Farbe ist vielmehr dem Geld vergleichbar. Die Farbe ist "natürlich" an nichts mehr gebunden. Nach dem suprematistischen Materialismus der Farbe ist die nihilistische Semiotik der Farbe der nächste Schritt. Die Farbe steht in der Tat für nichts mehr, daher ist sie für alles einsetzbar. Der Wert der Farbe wird wie beim Geld durch den Tauschwert bestimmt.

Die Farbe ist für alles eintauschbar: für einen Stuhl, für ein Kleid, für Blut. Die Farbe steht für jede Form: ein grünes Blatt, ein grünes Dreieck, ein grünes Pferd, ein grünes Auto. Ob der Stuhl, ob das Kleid oder das Blut rot sind – die gleiche Farbe für alle. Die Farbe klebt an allem – wie das Blut

oder das Geld. Dieser Nihilismus der Farbe bedeutet nicht Fines Homini, sondern Ousia, primäre Wesenheit (ontologisch-temporal), Anwesenheit des Seins, eine Sehnsucht nach einer neuen "menschlichen Wirklichkeit". Bei dieser Farbmalerie geht es also um Etwas. Wenn infolge der ontologischen Redefinition des Verhältnisses von Form und Farbe im Zeichen einer imaginären Selbstidentität, die paradoxerweise in einem Nihilismus der Farbe mündet, weil das Wesensverhältnis von Form und Farbe zwischen Tod und Sein eingeschrieben wird, wonach also die Farbe und der Tod oder die Farbe und das Leben die eigentlichen Wahlverwandten sind, wenn also die Farbe in die Welt von Punkt, Linie und Fläche eindringt, dann triumphiert die "Blaue Blume, die leise tönt in vergilbtem Gestein" (Verklärung, G. Trakl), denn Werden wächst aus Sein. Das Geschenk der onto-semiotischen Verschränkung von Sein und Farbe ist die Zeit. Die existenzialistische Gestik in Brandls Bildnerie rührt aus dieser Verwandtschaft von "Sein und Zeit" (Heidegger) und "Sein und Nichts" (Sartre). Die Farbe spielt die Rolle der Zeit, so wie Punkt, Linie und Fläche ihre Rolle im Raum. Ist die Farbe die Aufhebung der Form, so wie die Zeit laut Hegel die Aufhebung des Raums ist, dann ist die im Raum der Formen wirkende Negation durch die Farbe für sich gesetzt die Zeit. Diese neue Verwendung der Farbe als Zeitmoment versucht nicht nur, das Sein auf dem Tafelbild in ein Werden zu verwandeln, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit auf neue Phänomene der Wahrnehmung. Dass Farben leichter erfassbar sind als Formen, ist ja bereits eine wissenschaftlich fassbare Trivialität. Darum geht es Brandl nicht, sondern um den Einfluss der Zeit bei der Wahrnehmung, um das Verhältnis von Farbe und Gedächtnis. Woran erinnern wir uns, wenn wir die vielfachen Farbpunkte und -flächen einer Wiese betrachtet haben? Wie kann ich die mannigfachen Farberscheinungen der Außenwelt in meinem Gedächtnis lokalisieren? Wie nehme ich die Farbformen und -flächen jetzt im Augenblick auf? An welche Farben, Farbpunkte und -formen erinnere ich mich, wenn ich ein Bild jetzt anschau? Dieser Zusammenhang von Farbe und Erinnerung auf der Zone der Objekte ist nur im Zwielflicht zwischen Gegenständigkeit und Abstraktion abzuhandeln. Die Zeit als Farbe, die

Formwahrnehmung als Erinnerungsleistung und nicht als Analogiefindung, diese Akzentverschiebung in Brandls besten Bildern verleiht ihrem semi-abstrakten und semi-figurativen Stil, ein stilistisches Zwielflicht, welches das objektuale und ontologische fortsetzt, ihre historische Legitimität. Der Zusammenhang von Farbe und Erinnerung, von Farbe und Zeit ist auch zwingend, wenn wir noch einmal auf die anfangs besprochene Rolle der Farbe als Materie zurückkommen und uns das Werk "Materie und Gedächtnis" von Bergson in Erinnerung rufen. Die Farbe als Erinnerung desertiert die gesicherte metaphysische Ordnung. Die Zeit schafft die Voraussetzung, dass wir das Sein in unserer endlichen Erfahrung erleben, in unserer Vergänglichkeit. Insofern sind Brandls Farbbilder Todesbilder. Die Zeit ist offenbar nicht etwas, das in den Dingen ist, sondern in uns, eine menschliche Kategorie. So wie die Farbe? "Die Zeit ist nichts anderes als die FORM des inneren Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinung sein. Sie gehöret wieder zu einer GESTALT, oder Lage etc., dagegen bestimmt sie das VERHÄLTNIS der Vorstellungen in unserem INNEREN ZUSTAND", (Kritik der reinen Vernunft, §6, I. Kant). Wir treffen hier bei der Bestimmung der Zeit auf viele Begriffe, die uns schon bei der Frage nach der Farbe beschäftigt haben (Form, Gestalt, innerer Sinn bzw. Zustand, Erscheinung). Es ist verführerisch, in Kants Text das Wort Zeit durch Farbe zu ersetzen, um zu zeigen, wie triftig unsere Beschreibung der Beziehung von Farbe und Zeit ist. Da die Zeit, seit Aristotèles, dem Seienden selbst nicht zukommt, entspringt sie als reine Anschauung der transzendentalen Einbildungskraft. Diese transzendente Kraft west auch der Farbe und Brandls Malerei inne. In der Landschaftsbeschreibung von Wordsworth kommen explizit jene drei Begriffe vor, die fundamental für jede Malerei-Analyse sind. Diese gleichsam ontologische Äquivalenz von Bild und Sein, von Gemälde und Landschaft, entspringt den transzendentalen Kategorien. Als solche bilden sie nicht nur "troubles" für die Träume, sondern auch für die Malerei. Die Farbe steht zur Form im Verhältnis von Zeit und Sein, das lehren uns Brandls Bilder. Brandl ist ein Farbmaler reinsten Grades: Er stellt die Frage nach der Farbe. Bei ihm

rinnt und fließt die Farbe beständig wie die Zeit als das reine Nacheinander und Immerwieder (immer wieder malt er Schicht auf Schicht in Wochen) der Jetzt- und Farbfleckfolgen. Er malt gegen die Zeit, um die Zeit, mit der Zeit. Die Aufhebung der Zeit in der Erinnerung, die Vernichtung der Zeit als fortgesetzte Anwesenheit. Gegenwart als Ewigkeit in der Identität von Farbe und Form sind das ontologische Fundament seiner Malerei des Werdens. Gerade dadurch kann sich sein Nihilismus der Farbe in eine subversive Transzendenz verwandeln: "Dass gerade die alte Klage, dass alles vergänglich sey, der fröhlichste aller Gedanken werden kann" (Novalis). Insoferne sind Brandls Farbbilder Bilder des Lebens.

Brandls Zeitmalerei ist die Malerei eines Menschen, der über sein Schweigen nicht anders als durch die Inszenierung der Farbe sprechen und der die Frage nach dem Sinn nicht anders als durch die Frage nach der Farbe stellen kann. In seinem Farbenkampf, wo die Farbe das Fleisch der Formen wie der Körper das Fleisch der Existenz ist, durchquert die Farbe den Fluss der Zeit. "Lethe", schreit der Maler als Aktäon und stirbt. Doch die Farbe lebt und zwar so sehr, dass man, Artaud paraphrasierend, sagen möchte: "Die Farbe und daher auch die Malerei haben noch nicht zu existieren begonnen". In Brandls Farbmalerie durchquert die Farbe das Fleisch der Existenz so notwendig wie der Traum. Mit der Farbe als Waffe des Bewusstseins überwindet er die Empirie der Bilder, durchbricht er die Geschlossenheit der Repräsentation. Wenn er noch etwas repräsentiert, dann sind es (schlechtestenfalls) Empfindungen. Er inszeniert die Farbe auf der Leinwand wie auf einer Bühne. Blicke es bei bloßer Inszenierung, wäre dies nur Ausdruck von Herrschaft, von Herrschaft über seine Mittel, über die dargestellte Wirklichkeit, über die Wirkung auf den Empfänger. Brandl wird aber zu keinem postmodernen Hollywood-Künstler, weil sein Theater der Farben eine Verausgabung kennt, die um den Tod und seine Äquivalente wie Zeit, Wille, Opfer, Nichts kreist wie Artauds Theater der Grausamkeit. Wie ein Vergifteter sich nach Gesundheit sehnt, aber das Gift sein Ausgangspunkt, sein exzentrischer Ort ist, von dem aus er die Dinge beurteilt, so malt Brandl die Natur. Ein verlorenes

Medium, die Malerei, sucht sein verlorenes Sujet, die Landschaft, wie einst ein Stück seinen Autor. Diesen Zustand der Farbe könnte man als Code bezeichnen. Brandl inszeniert nicht ein Theater der Farben, sondern er codiert Farben. Er codiert nicht mit den Farben die Eindrücke, welche wir von den gemalten Formen und Gegenständen gewinnen sollen, sondern er codiert die Farbe selbst. Dadurch durchbricht er die Geschlossenheit der Repräsentation, den Ausdruck von Herrschaft, denn auch der Code ist bekanntlich so tauschbar wie das Geld – oder der Tod. Wo nicht repräsentiert wird, haben die Farben keine Schatten und gibt es kein Licht, weder in der Landschaft noch in der Malerei. Denn dort stellt die Farbe keinen Schatten mehr dar, noch simuliert sie Licht. Die Farben bleiben Farben und codieren als solche, als Spiel, die Treue, die Leidenschaft, das Gift, die Liebe, die Zeit, die Transzendenz, den Baum, das Licht, das Jetzt, die Verausgabung. Hieß es früher: Vom Licht zur Farbe, sagt die Stimme jetzt: Weg vom Licht, sonst stirbst du. Farbe als Code bedeutet, du kannst nicht nur malen, was es nicht gibt, klaro, sondern auch malen, was man nicht sieht, nicht einmal auf dem Gemälde, was aber eigentlich anwesend ist, z. B. "flüssige Bäume". Im Herzen der Finsternis, wo die Farben keine Schatten haben, quält Brandl der nervus demonstrandi: die Farbe als Code, d. h. als aristotelischer Punkt.

Mit der Farbe als Waffe des Bewusstseins verleiht er der Zeit ihre Blutfarbe, den Tod. Ist die Zeit aber nur eine Farbe und das Blut nur ein Farbcode, das eine so wechselbar wie das andre abwaschbar, so bleibt alles in Fluss. Diesen Fluss, dessen Ufer die Wahrnehmung und die Zeit sind, überqueren wir erstmals mit Brandls Bildern. Bootsmann Brandl, die zwei Ruderblätter Nichtigkeit der Zeit und Nihilismus der Farbe fest in Händen, führt uns zur Quelle der Wahrnehmung, der Farbe, des Bildes: Ousia. Im Präsens der Farbe malt er die Zeit als Stoff für die Freiheit des Bewusstseins.

aus: Herbert Brandl, Galerie Peter Pakesch, Wien 1985

1985

- S 62 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
160 x 116 cm
Sammlung Essl, I
- S 63 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
5x je 65 x 35 cm
- S 64 – 65
Herbert Brandl, B
Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
180 x 290 cm
- S 66 oben
Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
60 x 60 cm
Privatbesitz
- S 66 unten
Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
110 x 80 cm
Privatsammlung
- S 67 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
90 x 65 cm
- S 68 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
150 x 40 cm
Sammlung Rudi I
- S 69 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
ø 170 cm
- S 70 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
180 x 120 cm
- S 71 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
80 x 75 cm
Sammlung Rudi I
- S 72 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
Maß unbekannt
- S 73 Ohne Titel, 1985
Öl auf Leinwand
190 x 175 cm