

Die Welt des Bruno Epple

Fast jeder Künstler ist geprägt durch seine Heimat, seine Herkunft, sein Umfeld. Mancher befreit sich davon, entwächst, oft bleibt er entwurzelt. Für viele ist dies der Grund, auf dem ihr Werk gedeiht, der Nährboden für ihre innere Welt. Erlebnisse erweitern den Horizont, glückliche oder schmerzliche Erfahrungen tragen zum Reifen bei.

Bruno Epples Bildwelt ist zweifellos aus diesem Quell gespeist. Er ist ihr immer treu geblieben, hat sich zu ihr bekannt, selbst auf die Gefahr hin, als provinziell eingeeengt zu gelten. Seine Bildthemen sind die kleinen Leute vom See, die Menschen zwischen Geburt und Tod, die Arbeitswelt der Fischer, Bauern und Handwerker, die Spiele der Kinder im Kreis des Jahres, die mythische Welt und die reale Welt, die südwestdeutsche Landschaft.

Er erzählt. Wer den Seedialekt kennt, hört buchstäblich diese Laute, hört die Leute „Wosches scho?“ fragen. Er beschreibt die Einzelheiten der Hügel und Täler, die Bäume und Tiere, das Interieur der Stuben. Aber reden seine Menschen wirklich miteinander? Sind sie nicht vielfach stumm und schauen uns nur mit großen, fragenden Augen an? Ein merkwürdiges Nebeneinander der Menschen – man ist geneigt, es „beziehungslos“ zu nennen. Ist dies Unvermögen oder Absicht? Erleben wir nicht die Sprachlosigkeit des modernen Menschen immer wieder, wenn sie in den Hochhäusern der Städte nebeneinanderleben? Aber Bruno Epple berichtet doch von einer heilen Welt, deren offensichtliche Veränderung er nicht wahrhaben will. Schauen wir einmal, wie er berichtet.

Unkompliziert reibt er alles aneinander, typisiert seine Menschen und mißachtet häufig

Proportionen. So kann der oberflächliche Betrachter leicht versucht sein, Bruno Epple unter die „Naiven“ oder „Peintres primitifs“ einzureihen. Aber Bruno Epple ist nicht naiv und malt nicht primitiv. Davor bewahrt ihn seine Malweise. Sie ist fein und detailliert, die Farben sind sorgfältig nuanciert, die Kompositionen ausgewogen und vielfältig, einfallsreich.

Nehmen wir uns doch einmal einige seiner Bilder vor. Lassen wir uns von der Komposition leiten, lassen wir unsere Augen das Bild abtasten, alle Einzelheiten registrieren. Etwa das Bild „Eng bei der Mama“: Gemeint ist das Kind, das sich eng an seine mit einer anderen Frau plaudernde Mutter schmiegt – ein Bild kindlichen Urvertrauens. Den Hintergrund geben die unter Herbstbäumen Gemüse und Blumen verkaufenden Bauersfrauen ab.

Geschickt ist die quadratische Bildfläche in drei waagerechte Zonen gegliedert: oben die Stämme der Bäume, die dicken Äste mit den herbstbraunen, spärlichen Blättern, darunter die Zone mit den Blumen und Personen, als unterste das schematische und ohne übliche Perspektive gemalte Pflaster. An harmonischer Stelle im Bild (geteilt nach dem Goldenen Schnitt) ist die Reihung runder Formen, die Köpfe und die kugeligen Blumensträuße, die fast an die Isokephalie der Ikonen denken lassen. Die großen Senkrechten bilden die beiden miteinander redenden Frauen, groß in der Bildmitte. Deren Köpfe ergeben mit dem ängstlichen Kind ein Dreieck, in dem der Blick des Betrachters immer wieder von einer Figur zur anderen gelenkt wird – pingpongartig, wie deren Fragen und Antworten. Groß sind die Augen auf den Betrachter gerichtet, gehen aber an ihm vorbei. Ebenfalls ins Leere sind die

Blicke des Kindes gerichtet. Das Kind fühlt sich abgeschoben und macht sich bei der Mutter bemerkbar. Daß dieses Kind die Hauptsache ist, bewirkt nicht nur seine Anordnung in der Mitte des unteren Bilddrittels, man spürt dies auch an der Farbe: warm leuchtendes Rot neben dem verhaltenen rostroten Mantel seiner Mama, das sanft zum Schwingen gebracht wird vom Komplementärklang des olivgrünen der Nachbarin. Dezent blau die Kleider und Schürzen der Figuren rechts und links außen. Die sind kleiner und höher im Bild angeordnet und geben so dem Bild räumliche Tiefe, die das perspektivlose Pflaster dem Betrachter vorenthält. Kleinstrukturierte Flächen wechseln mit großen Farbflächen: Ruhepunkte für das Auge.

Den gleichen Verzicht auf Perspektive bemerken wir auf dem Parkettfußboden mit dem Cellospieler. Zwar sind drei der Wände eines Raumes zu sehen, aber nur andeutungsweise am oberen Rand rechts und links. Die ganze Restfläche wird vom dekorativen Fischgrätenmuster des Parkettbodens eingenommen. In seiner Mitte der schwarzgekleidete Spieler, behäbig das große, intensivrote Cello vor sich. Das Instrument scheint das Wichtigste zu sein: Rot vor rotem Untergrund, differenziert durch die Struktur und Intensität der Farbe beim Instrument. Den einzigen Kontrast bilden die blauschwarz gekleideten Arme und Beine des Cellospielers. Leuchtend hell das Rosa von Händen und Gesicht, aus dem die melancholisch dunklen Augen blicken. Wieder sind sie in die Ferne gerichtet, wieder gehen sie am Betrachter vorbei, in Wirklichkeit nach innen. Ja, dieser Mann ist bei sich versammelt, er ist mit den Tönen im Raum allein.

Erzählerische Einzelheiten zu tragen dient der Stuhl, die Glanzlichter spielen auf den gedrechselten Beinen und der Lehne. Unaufdringlich bilden die dünnen Linien der Saiten und des Bogens Diagonalen. Der Schnittpunkt der beiden ist auch hier sicher nicht ungewollt an dieser Stelle, die man mit dem Goldenen Schnitt errechnen könnte: Auch darin klingt die Harmonie der Töne an.

Klar gegliedert auch das Bild „Der Ankömmling“. Die ganze linke Hälfte nimmt das Elternpaar ein: er, im schwarzen Anzug und mit Krawatte. Sie, pummelig-behäbig im dazu kontrastierenden pinkfarbenen Kleid, das

weiße Bündel mit dem Baby auf dem Schoß. Die ganz unästhetisch dicken Stempelbeine stecken in viel zu kleinen türkisfarbenen Schühchen. Diese Farbe ist auch das Sprungbrett für die Diagonale von links unten nach recht oben zum Blumenstrauß der Besucherspaars, das eher verlegen an die bereits offene Türe klopfend, eintritt. Die Szene ist klein in das rechte obere Drittel gedrängt. Den Kontakt mit den beiden Besuchern stellt die Blickrichtung des Vaters zur Türe her, wieder fast ängstlich der Blick. Beschützend legt er die rechte Hand auf die Schulter der Mutter.

Eine zweite Diagonale von rechts unten nach links oben bilden die Wiege und der biedermeierlich geschmückte Christbaum. Kreuzpunkt ist – und damit das Wichtigste im Bild – das neugeborene Kind. Die kalte Jahreszeit ist durch Christbaum und Fenster angedeutet, durch das der Blick hinaus auf verschneite Bäume gelenkt wird. Zurückgeholt aber wird der Betrachter sofort wieder durch die großen Augen der Mutter, die ihn fesseln. Fragt sie den Betrachter, oder blickt sie gar wieder an ihm vorbei in die Ferne, weil der ja doch wieder keine Antwort zu bieten hat? Zwei Welten also in der Geborgenheit der Stube mit dem Parkett: das Paar mit dem Kind und die darin eintretenden, fast als Eindringlinge empfundenen Besucher.

Auffallend auch die Diagonal-Komposition in „Liebespaar“. Hell das Paar im weißen Bett links unten – dunkel das Zimmer, die Raumecke rechts oben, gemildert durch die schwarzgrüne, fast als bedrohlich zu empfindende Tapete und durch den warmen Rotton des Parkettfußbodens. Erzählerisch wirken hier die filigranen Elemente der Blüten im Strauß auf dem Nachttisch und das Rohrgeflecht der Stuhllehne. Wohltuend das Blau der Vase, wieder an zentrale Stelle der Bildfläche gesetzt. Erst auf den zweiten Blick erkennt man das Paar in der großen hellen Fläche: sie, zutraulich an seine Brust geschmiegt, wohl träumend, mit geschlossenen Augen, sich in seinen Schutz begebend. Er, den linken Arm um ihre Schultern gelegt, mit offenen Augen, hellwach. Seine Blickrichtung bildet die andere Diagonale.

Diese Augen könnten die Sorge des Mannes um seine Verantwortung ausdrücken, eine Verantwortung, derer er sich nach dem ersten

Ansturm der Gefühle bewußt werden sollte. Denkt er wohl an das, was leiblich oder seelisch aus dieser Begegnung fortan erwächst? Fast wäre dies ein Lehrstück.

Lehrstücke könnten auch die Bilder vom Friedhof sein: Schwarzgekleidet heben sich die Figuren von der weißen Friedhofsmauer ab, die fast die Hälfte des Bildquadrates einnimmt. Angstvoll wieder die Blicke, verlegen die Gestik der Hände, die Kranz und Blumenstrauß halten. Im linken Viertel das Friedhofstor. Symbol für den Durchgang von diesem Leben ins jenseitige. Unter bleigrauem Novemberhimmel leuchten hell die Kreuze als Zeichen der künftigen Auferstehung.

Umgekehrt auf dem Bild „Grabpflege“. Das Grau des liebevoll mit weißen Tupfen als Kiesfläche ausgewiesenen Untergrundes kontrastiert mit den schwarzen Grabkreuzen und Beeten. Liebevoll auch darauf die weißen und rosa Blütchen und Blättchen der Grünstauden. Erzählerisch im Detail der Weihwedel im Weihwasserbecken rechts vorn und die Neupflanzen im Korb. Links unten kniet eine Frau mit Kopftuch. Sorgsam bepflanzte sie das Grab. In Reih und Glied stehen die Pflänzchen. Leicht vorgebeugt bei der Arbeit lenkt diese Figur den Blick über die Hacke zur zweiten, stehenden Frau. Deren Rock greift das verhaltene Rot vom Kopftuch der anderen auf, nach oben wird es variiert ins Orange der Bluse und ins Oliv ihres Kopftuches. Die Blickrichtung der Stehenden kehrt die Diagonalrichtung (von links unten nach rechts oben) wieder um. Unsere Blicke wandern also von neuem über die Bildfläche. Harmonisch, beruhigend wirken die Farben auf den Betrachter. Wohlabgewogen sind sie in das vornehme Grau eingebettet. Beabsichtigt ist die Wechselwirkung: Die Farben kommen durch das Grau zum Schwingen, das Grau selbst wirkt farbig durch die Nachbarschaft der klaren Farbtöne.

Ein anderes Lehrstück: „Ins Ohr geflüstert“. Im Café tratschen zwei Frauen. Freundinnen? Wieder – wie bei so vielen seiner Bilder – im oberen Bereich – im Verhältnis 2:5 geteilt – die Menschen im Hintergrund: ein Paar links, ein Zeitungsleser rechts oben; die beiden Frauen in der Bildmitte am Tisch, kreisrund, zum Betrachter hin offen, diesen in die peinliche, hinter vorgehaltener Hand ins Ohr geflüsterte

Bosheit einbeziehend. Die Peinlichkeit drückt sich in dem abgewandten Blick der Hörenden aus, das Süffisante der Botschaft klingt in den schlüpfrig-süßen Farben, im Lila des Kleids der Flüsternden und im Pinkrosa der Säulen nach. Das fast Unsagbare ist in der Farbe ausgedrückt. – Ein Lehrstück also, das die mögliche Bosheit der Mitmenschen anprangert, ganz verhalten und gerade deshalb so eindringlich.

Ebenso verhalten und melancholisch ist die Aussage der Farben in dem nur 21 x 21 cm großen Bild mit dem Titel „Gehhilfe“. Dargestellt sind zwei Damen. Eine jüngere starke hilft einer gebrechlichen älteren. In die ganze Skala von Grau über Graublau bis Blau sind die goldbraunen Herbstblätter der stämmigen Bäume des Hintergrundes eingebettet. Es sind die Farben des Alters. Der Komplementärklang hat nur drei kleine rote Tupfer als Partner, die Schuhe der Jüngeren im blauen Mantel und Hut und der unter dem dunkelgrauen Mantel hervorschauende rote Rock der Älteren. Als Gehhilfin hat die jüngere Frau mit ihrem kraftvollen Arm die kleine alte Dame untergehakt. Fast wird diese getragen. Großartig ist deren Haltung erfaßt, mit auswärts gestelltem Ellenbogen stützt sie sich auf ihre zweite Gehhilfe, den Stock.

Die Komposition wählt diesmal ein anderes Prinzip. Gitter und Kreis. Gitter aus den Senkrechten der Stämme und Figuren und den Waagerechten von Horizont und Bergen im oberen Bilddrittel. Die Kreise bilden die kleinformatischen Punkte, Köpfe, Hände außen und Schuhe, Hund und Pflanzscheiben. In deren Mitte steht der hilfreiche Arm als Gehhilfe.

Aber wollen wir doch zur Abrundung noch ein Bild aus dem Themenkreis des religiösen Brauchtums betrachten: „Palmenweihe“. Ein in Süddeutschland bis heute lebendiger Brauch. Zur Palmprozession basteln die Jungen aus schlanken Jungtannen, denen man nur den Wipfel natürlich beläßt, mit Buntpapier und Hölzern dekorierte kunstvolle Gebilde. Wetteifernd versuchen sich die Burschen gegenseitig zu übertreffen. Auf unserem Bild gehört die untere Zone wieder den Personen: den Burschen, dem weihbuschschwingenden Pfarrer, den beiden Ministranten. Der eine trägt den Weihwasserkessel, der andere das Rauchfaß, aus dem dicke Wolken quellen. An den rechten

Bildrand ist das Publikum gedrängt: die ganz Kleinen und die Erwachsenen.

Wie silbrige Perlen fliegen die Weihwasertropfen durch die Luft hinauf in die „Palmen“, die naturgemäß den größeren Teil des Bildes einnehmen. Liebevoll sind alle Details der stolzen Stangen und ihre Dekoration abgebildet: die Osterfähnchen, die gelbweißen Kirchenfähnchen, der Kranz mit den roten und weißen Eiern, die mitten in der Passionszeit auf Ostern und die Auferstehung hinweisen. Wieder sind die bunten Farbtupfen in das Grau des Untergrundes eingebettet: unten das Pflaster, oben die Wand der Kirche mit dem spätgotischen Portal und den Butzenscheiben.

Ein religiöses Bild also? Ja und nein. Bei aller vordergründigen Folklore, der zur Selbstverständlichkeit gewordenen Glaubensaussage, sind die religiösen Elemente verhalten dargeboten, unaufdringlich wie der zur Selbstverständlichkeit gewordene Volksglaube, über den man nicht mehr reflektiert (und der deshalb so gefährdet ist).

Bruno Epples Bildern fehlen die heroischen Themen, die großen Gesten, fehlt die heute so übliche, aber meist schon abgegriffene Gesellschaftskritik, auch wenn sie manchmal hintergründig, versteckt vorhanden ist. Themen des Alltags, angefüllt mit Figuren, die fromm sind, fast „tumb“ und ergeben. Seine Leute erdulden. Revolutionäre fehlen. Dementsprechend fehlt seinen Bildern die Bewegung. Ist es ein Nichtkönnen? Ist es Absicht? Ist es also ein Nichtwollen? Gleichviel – eines bedingt das andere. Epples Bilder sind statisch, noch besser: statuarisch. Sie sind Inbilder, die in seinem Inneren zu unbewegten Bildern geworden sind, zu EINBILDUNGEN. Thomas von Aquin sagt von den mittelalterlichen Bauleuten, daß das Gebäude schon im Geiste des Baumeisters präexistieren muß und daß dies die Bauidee sei.

Das echte, gewachsene Bild existiert also zuvor als Innen-Bild. Oft ist es ein langer Prozeß, bis dieses herausgeschält, aufs Papier oder auf die Leinwand gebracht ist. So auch bei Bruno Epple. Was dabei entsteht, ist das, was er selbst liebevoll „Ikonen des Alltags“ nennt.



Anschrift des Autors:
Benedikt Schaufelberger
Peterbergstraße 19
79117 Freiburg

Angler an der Mole „Aus Seesonntag“.

„Epples Bilder sind statisch, noch besser: statuarisch“. (B. Schaufelberger)