



Johannes Meinhardt

Von der Wüste der Malerei

Reinhard Brunners Sedimentbilder

I.

Reinhard Brunner nimmt als Maler eine bemerkenswert radikale Position ein, in der die wesentliche Ebene das Umschlagen von Material und Materialprozessen in Malerei ist. Ihre Grundlagen liegen in jener analytischen Malerei, die, beginnend um 1960, auf den Zusammenbruch der modernen Malerei mit ihrem grundlegenden Idealismus reagiert hatte. Noch für die letzte Generation der abstrakten oder nichtgegenständlichen Maler, die in den USA, parallel zueinander, Abstract Expressionism und Colourfield Painting entfaltet hatten, waren Gemälde Träger von expressiver oder semantischer Bedeutung gewesen; selbst wenn Gemälde des Abstract Expressionism oder des Colourfield Painting sich nicht mehr abbildend oder darstellend zur äußeren Wahrnehmungswelt – wie in gegenständlicher Malerei – oder zu einer idealen spirituellen Welt – wie in der Malerei der Heroen der Abstraktion, bei Mondrian, Malewitsch und Kandinsky – verhielten, so wurden sie doch als Ausdruck subjektiver geistiger Inhalte wahrgenommen. Solche Gemälde artikulierte Affekte, Gestimmtheiten und Emotionen, brachten Tönungen der Subjektivität, des inneren Lebens des Subjekts, zum Ausdruck.

Die malerischen Mittel ebenso wie die malerischen Verfahrensweisen waren nur materielle und energetische Träger der expressiven geistigen Gehalte. Vor allem die Spur der Hand wurde als Träger subjektiver Bedeutung verstanden: die Einschreibungen der Hand, welche Linien als Spuren der Einschreibung hinterlassen, wurden als energetische Diagramme gelesen; die Bahnung der Spur, ihr Zug, ihr Verlauf, ihre Bewegungen, ihre Geschwindigkeiten, ihre Intensitäten, wurden in der Spur leiblich-energetisch und analog verfolgt und mimetisch im eigenen Leib und in der eigenen Subjektivität nachvollzogen. Auf diese Weise wurden die Spuren der Einschreibung als ein analoger geistig-subjektiver Ausdruck verstanden. Auf vergleichbare Weise wurden, etwa bei Mark Rothko und Barnett Newman, die qualitativen und begriffslosen Differenzen von Farben und Farbnuancen als analoge Artikulationen von Färbungen und Tönungen der Subjektivität gesehen.

Die Gemälde von Reinhard Brunner haben mit den wichtigsten Kategorien der modernen Malerei gebrochen. Sie verweigern erstens die Wiedererkennbarkeit von Sujets, und damit die Erfindung von Bildern, die Einbildungskraft, die Imagination – auch wenn auf eine sehr spezielle Weise in ihnen Sujetwahrnehmung wiederkehrt, aber nicht als Abbildung oder Darstellung, sondern als die wörtliche Realität des materiellen Bildes, im materiellen Relief der Oberfläche des Bildes. Sie verweigern zweitens Komposition, also den bewussten, geplanten, in vielen Einzelschritten entschiedenen und kontrollierten Einsatz von rein piktoralen Mitteln – von Farbe, Linie und Fläche. Insoweit in ihnen etwas auftaucht, was wie Form, Farbe und Linie gesehen werden kann, besteht dieses weitgehend aus Effekten objektiver und materieller Prozesse, die im Verlauf der Produktion der Gemälde sowohl vom Maler erzeugt und ausgelöst worden sind als auch im Material auf der

Bildfläche eigenständig stattgefunden haben. Sie verweigern drittens jede lesbare Einschreibung, jede identifizierbare Spur der Hand, die sich, wie ein und als ein energetisches Diagramm, gestisch nachvollziehen und damit expressiv verstehen ließe. Wenn in seinen Gemälden Linien auftauchen, Verläufe, Bahnungen, so entspringen diese nur sehr eingeschränkt der Tätigkeit einer schöpferischen oder sich ausdrückenden Hand, sondern sie sind kausale Effekte, Ergebnisse von physikalischen und chemischen Prozessen, die im und mit dem Material stattgefunden haben. Sie verweigern sich viertens der Expressivität und Subjektivität von Farbe; Farbe wird von Reinhard Brunner meist als Farbmaterie, als aufgeschwemmter Staub, als materieller Schmutz, und damit als paint eingesetzt und nicht als colour, als Farbwert in einem Farbsystem oder als Analogon zu Gestimmtheiten und anderen Subjektivitätszuständen. Man könnte mit gutem Grund, und unter Ausnutzung unterschiedlicher Bedeutungen dieses Wortes, vom Materialismus dieser Malerei sprechen – im Gegensatz zum Idealismus der neuzeitlichen und besonders der modernen Malerei.

II.

Die Verfahrensweisen von Reinhard Brunner sind auf den ersten Blick einfach: er benutzt sehr dünne und stark gemischte Acrylfarben, deren Mischung fast immer irgendwie graue Farbtöne ergibt; diese trägt er nicht mit dem Pinsel oder der Bürste oder einem anderen gut kontrollierbaren Werkzeug auf die grundierte Leinwand auf, sondern er füllt die dünnen, fast farblosen, überwiegend grauen Lösungen, die wie schmutziges Wasser aussehen, in medizinische Spritzen, die so funktionieren, dass mit einer Hand ein Kolben in den röhrenförmigen Körper der Spritze gedrückt wird. Auf der Leinwand, die auf dem Boden liegt, entstehen, abhängig von der Stärke des Drucks der Hand, Wasserlachen, Wassertropfen und, indem sie von der Leinwand zurück- und zur Seite springen, Wasserspritzer. Die stehenden Lachen oder Teiche lässt Brunner dann in einem langwierigen Prozess auf der Bildfläche fließen, indem er den Bildkörper an allen vier Seiten abwechselnd anhebt. Die Fließspuren entstehen durch das Fließen, der Schwerkraft folgend, senkrecht zur momentanen Unterkante des Gemäldes und damit parallel zu den Seitenrändern; dabei knicken sie im Verlauf des Fließens, durch dem Wechsel der Unterkante, immer wieder im rechten Winkel ab – Brunner nennt das unterschiedlich schnelle und starke Heben und Senken der Bildfläche 'Treiben'. Da das Pigment in den dünnen und überalterten, sich schon zersetzenden Lösungen sich an den Rändern sowohl der Lachen oder Wasserflächen als auch an den Rändern der Flüsse, der fließenden Rinnale, absetzt, entstehen aus dem Prozess des Fließens durch die Sedimentierung sich absetzende, homogene Ränder; und diese Ränder wirken für einen ästhetischen oder auch nur formsehenden Blick wie Linien. Im übrigen ist jede Malerei, materiell gesehen, ein Auftragen von unterschiedlich viskosen, oft nur aufgeschwemmten Flüssigkeiten und Lösungen, die beim Trocknen Sedimente hinterlassen. An die Stelle der wählenden, bewusst agierenden, Form gebenden Hand des Malers tritt hier weitgehend die Physik der Flüssigkeiten: vor allem die Dynamik von Flüssigkeiten, was beispielsweise die Wirkung der Schwerkraft beim Fließen oder beim Ausfällen von Pigmen-

ten betrifft. Dazu treten, bis zu einem gewissen Grade, auch chemische Prozesse. Da Reinhard Brunner die gemischten Farben über lange Zeit im Farbeimer altern lässt, so dass die Farben sich partiell zersetzen und dekomponieren, ereignen sich beim Trocknen und Sedimentieren, abhängig von der Größe der Farbmoleküle, oft unterschiedlich schnelle Absetzbewegungen und dementsprechend voneinander räumlich getrennte Pigmentränder.

Sowohl das Spritzen der dünnflüssigen Farbe als auch das `Treiben´ mit seinen Fließspuren bringen, im Gegensatz zum Sedimentieren, die Tätigkeit des Künstlers mit ins Spiel: aber in beiden Fällen wirkt die Hand des Künstlers nicht formbildend, sondern trägt nur indirekt zur Formbildung bei; sie bedient sich der mechanischen Prozesse des Spritzens und des Fließens, die, von der Energie der auf den Kolben der Spritze drückenden Hand oder von der Schwerkraft, die durch das Hochheben der Leinwand an den Seiten ins Spiel gebracht wird, angetrieben, sich nur indirekt steuern lassen; die komplexen eigenen Prozesse in diesen Aufschwemmungen lassen sich nur sehr beschränkt lenken. Das Fließen, Trocknen und Sedimentieren, welches Sedimentränder unterschiedlich heller, meist grauer Pigmente hervorbringt, verläuft weitgehend zufällig, kontingent. Die sich absetzenden Pigmentränder sind so offensichtlich das Ergebnis objektiver, materieller Prozesse, dass ihre Materialität nicht vergessen werden kann, im Blick präsent bleibt. Auf diese Weise, und weil fast nur unbunte, weißlich-graue oder schwärzlich-graue Pigmente verwendet werden, können sie nur mit Mühe als Farbwerte wahrgenommen werden; viel mehr bleiben sie in der Wahrnehmung Beschmutzungen der weißen Leinwand, ausfallender Staub, ausgefällte Schmutzränder – vergleichbar Schmutzrändern auf Wisch- und Scheuerlappen.

In diese `Landschaften´ aus sedimentierten Rändern trägt Reinhard Brunner an manchen, wenigen Stellen doch etwas Farbe auf – meistens einzelne Grundfarben. Diese Farben gehen im Prozess des Bespritzens der Leinwand und des Fließens des schmutzigen Wassers unter, bleiben nicht als klare Farbwerte erhalten; dadurch, dass sie sich weitgehend auflösen, erzeugen sie eine Art von lokalen Färbungen oder Tönungen. Dieser Effekt wird dadurch noch verstärkt, dass der Maler immer wieder einen Teil der eingetrockneten Ablagerungen durch neues Bespritzen wieder an- und auflöst oder aufschwemmt, so dass ganze Partien der Gemälde eine relativ homogene, auf jeden Fall aber wie verwischte oder sogar vermalte, materiell unfassbare Farbräumlichkeit annehmen. Die Farbräume, die so entstehen, werden gerade nicht mehr als materielle Oberfläche wahrgenommen, als Relief aus Auftragungen und Sedimenten, sondern sie werden zu einem farbigen Bildraum, der zwar keine konstruierte Tiefe besitzt, keine messbare Dreidimensionalität, aber eine dünne, quasi atmosphärische Farbraumtiefe – eine nicht optisch-materielle, sondern eine ästhetisch-visuelle Tiefe. Die Partien der Leinwand, die offensichtliche Ergebnisse von materiellen Prozessen des Fließens, Trocknens und Sedimentierens sind und die deswegen als materielle Oberfläche mit Beschmutzungen gesehen werden, erzeugen eine starke Spannung gegenüber den Partien, die als atmosphärische Farbräume oder Farbräume gesehen werden; denn diese erfordern eine andere Einstellung, nämlich eine ästhetisch-pikturale Einstellung, in der sie nicht

mehr als materielle Objekte, als kausale Wirkungen oder als gegenständliche Oberflächen erfasst und identifiziert, sondern als rein visuelle und ästhetische Qualitäten gesehen und verstanden werden.

III.

Die materiellen Prozesse, die auf der waagerechten oder schrägen Leinwand ablaufen und deren Ergebnisse und Spuren auf der Oberfläche als Relief und als materielle Ränder zu sehen sind, die sich beim Trocknen von Flüssigkeiten und der Sedimentierung von in ihr gebundenem oder auch nur aufgeschwemmtem Material absetzen, sind genau dieselben wie in der Geologie. Es geht dabei nicht um eine Analogie oder sogar nur eine Metapher, sondern um denselben physikalischen und teilweise chemischen Prozess. Die Oberfläche der Erde ist eine Schicht, die die feste Materie der Lithosphäre, der Sphäre der Gesteine und Erden, von der Atmosphäre, der Sphäre der Gase um die Erde herum, trennt. Diese Oberfläche, geologisch Reliefsphäre oder Toposphäre genannt, wird durch die Prozesse der Verwitterung, der Abtragung, des Transports durch Wind oder Wasser und zuletzt der Ablagerung oder Sedimentierung der verwitterten, abgetragenen und abtransportierten staubigen oder feinkörnigen Materie geformt; die physikalischen Prozesse dieses Kreislaufs – denn die Ablagerungen können wieder zu Stein verbacken oder durch Wasser wieder aufgeschwemmt und abtransportiert werden – bringen die Oberflächenformen der Erde hervor. Früher war deswegen statt von Reliefsphäre auch von Geomorphosphäre die Rede. Die materiellen, Naturgesetzen folgenden Formbildungsprozesse der Geomorphologie erzeugen komplexeste Formen, die besonders da fassbar bleiben, wo Prozesse der Sedimentierung sichtbar stattfinden, nicht verdeckt werden: so in austrocknenden Seen, in flachen Flussmündungen, in Salzseen, in denen sich ablagernde Ränder aus unterschiedlichen Materialien abzeichnen. Und wie in Gemälden setzen sich Sedimente in der Fläche auch in aufeinander folgenden Schichten ab und ermöglichen so eine Stratographie, eine Schichtenuntersuchung und -beschreibung.

Die sich durch Abtragung, Transport und Sedimentierung ergebenden Schichten, die sowohl als übereinander liegende Flächen wie als nebeneinander liegende Trocknungsränder auftreten können, machen unter bestimmten Bedingungen – vor allem, wenn keine organische Fauna, keine Vegetation, existiert – die Prozesse, aus denen sie entstanden sind, in deren Spuren sichtbar: sie bilden anorganische Landschaften, die direkt wie Spurendiagramme lesbar sind. Und zwar in der Weise, dass die Formen, die entstanden sind, und die extrem komplexen und zusammengesetzten Kausalitäten folgen, also wie chaotisch oder zufällig entstanden aussehen, ihre physikalische Geschichte – anders formuliert: die Geschichte ihrer materiellen Einschreibung – zu sehen geben. Noch wichtiger aber ist, dass diese Prozesse morphogenetisch wirksam sind, Formen erzeugen, die wie streng pikurale Elemente aussehen: sie erzeugen weitgehend monochrome Flächen oder monochrome Linien, sie können also als Farben, Flächen und Linien wahrgenommen werden. Diese Morphogenese, diese Selbstentstehung von Formen findet – nur in extrem unterschiedlichem räumlichem und zeitlichen Maßstab – sowohl auf der Erdoberfläche als auch auf der Bildflä-

che statt. Die Verfahrensweisen von Reinhard Brunner bilden Rahmenbedingungen, unter denen chaotische Materialprozesse ermöglicht werden, die ihrerseits zufällige beziehungsweise kontingente Formen hervorbringen.

Die Wahrnehmung der homogenen, quasi schwimmenden, fast unfarbig farbäumlichen Flächen als atmosphärische Räume dagegen beruht auf ganz anderen Voraussetzungen: solche rein visuelle Räume ohne messbare Tiefe, die in der Atmosphäre als Naturphänomene existieren, sind unfassbar tief vor allem deswegen, weil sie leere Räume sind – leere Räume, die einerseits von Licht, andererseits von Wasserdampf in den Formen von Dunst, Dampf, Nebel und Wolken erfüllt sind oder die schwebende Partikel, Rauch oder Smog, Sand oder Staub enthalten; diese schwebenden Partikel reflektieren und brechen das Sonnen- oder Mondlicht und erschaffen so eine Art von gegenstandsleerem Farblichtraum. Solche atmosphärische und farbige Lichträumlichkeit ist keine Täuschung, keine Illusion, sondern ein unabweisbarer Effekt der Wahrnehmung. Dem Blick bieten sich keine Gegenstände und keine Raumbegrenzungen, aber durch die Tiefe des Raums und seine Färbung oder Tönung durch Partikel wird dem Blick ein zugleich leerer und farbiger Raum gegeben. Dieser Raum wird, auch wenn es faktisch ein materiell-energetischer Raum ist, ästhetisch wahrgenommen, als qualitative visuelle Phänomenalität, die unabhängig und jenseits der Identifikation von Gegenständen oder Körpern existiert. In der Malerei tritt ein analoger Raum, erzeugt mit der Hilfe von vermahlen Pigmenten, als ästhetischer Farbraum auf, der entsprechend, und mit einer eng verwandten Einstellung, als rein piktorales Phänomen wahrgenommen wird.

Auf diese Weise wird, und zwar gleich doppelt, in zwei grundlegend verschiedenen Erscheinungsweisen, ein vormoderner Typ der ästhetischen Wahrnehmung aufgerufen, der zwar in der ästhetischen und der literarischen Theorie des 18. Jahrhunderts und in der nachfolgenden Romantik von entscheidender Bedeutung war, mit dem Aufkommen der Moderne aber völlig untergegangen ist: das Naturschöne. Noch für Caspar David Friedrich und für William Turner versuchte die Malerei die Schönheit der Natur nachzuschaffen – und zwar besonders die Schönheit der Atmosphäre, des atmosphärischen Farblichtraums. Die quasi atmosphärischen Flächen in den Gemälden von Reinhard Brunner nehmen für den Betrachter sehr leicht das Aussehen von Himmelslandschaften an, von weitgehend farblosen, oft dämmernden leeren Himmelsräumen. Dämmerung ist ein für eine solche Naturwahrnehmung besonders geeigneter Zustand, da in ihm, durch den Entzug von Licht und damit von Sichtbarkeit, der Raum sich allmählich zu einer optisch undurchdringlichen Fläche zusammen zu ziehen scheint.

Die Atmosphäre ist weitgehend farblos, wird verdunkelt oder grau, wenn Wassertropfen unterschiedlicher Größe, als Wolken, Nebel oder Dunst in der Luft sind; oder sie wird schmutzigbraun und schmutziggrau, wenn Ruß, Abgase, Sand, Staub oder Ähnliches in der Luft schweben. Nur durch die Brechung einfallenden Sonnen- oder Mondlichts entstehen quasi immaterielle Farben, wird der leere Raum zum Farbraum. In der Malerei entsteht eine vergleichbare Wahrnehmung durch den Entzug einerseits von jeder Begrenzung des Raums, von Wänden, und andererseits von Gegenständen oder Körpern: wenn sowohl der weiße Träger der Farbmaterie, das Papier

oder die Leinwand, als auch die Farbmaterie selbst und ebenso jeder abgebildete oder dargestellte Körper optisch verschwinden, geht der Wahrnehmung die Orientierung in der Fläche wie im Raum verloren: in einem unfassbaren, nicht messbaren Raum gehen Fläche und Raum ineinander über – so wie der wolkenlose Himmel als blaue Fläche erscheinen kann. Dieser Farbraum scheint, da er keine materiellen Orientierungen mehr bietet, da er sich entzieht, immateriell zu sein; er erscheint in rein visueller und ästhetischer Phänomenalität.

In den Gemälden von Reinhard Brunner können aber nicht nur die piktoralen Flächen wie atmosphärische Farbräume oder auch Unfarbräume erscheinen, wie die Atmosphäre, deren natürliche Schönheit ästhetisch wahrgenommen werden kann; sondern so wie die Schönheit der Natur auch in irdischen Landschaften liegen kann, und wie, noch weiter gehend, die Erfahrung des Erhabenen besonders von großen, öden, leblosen Landschaften wie Wüsten oder Gebirgen vermittelt werden kann, können die Sedimentlandschaften der Gemälde, können die quasi steinernen Reliefs seiner Gemälde wie und sogar als naturschöne Landschaften mit einer Tendenz zum Erhabenen gesehen werden.

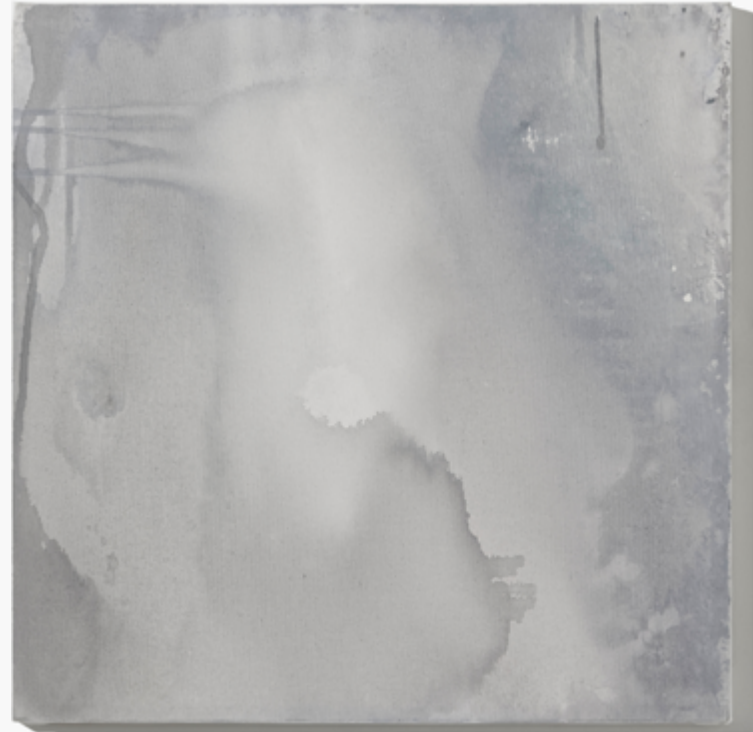
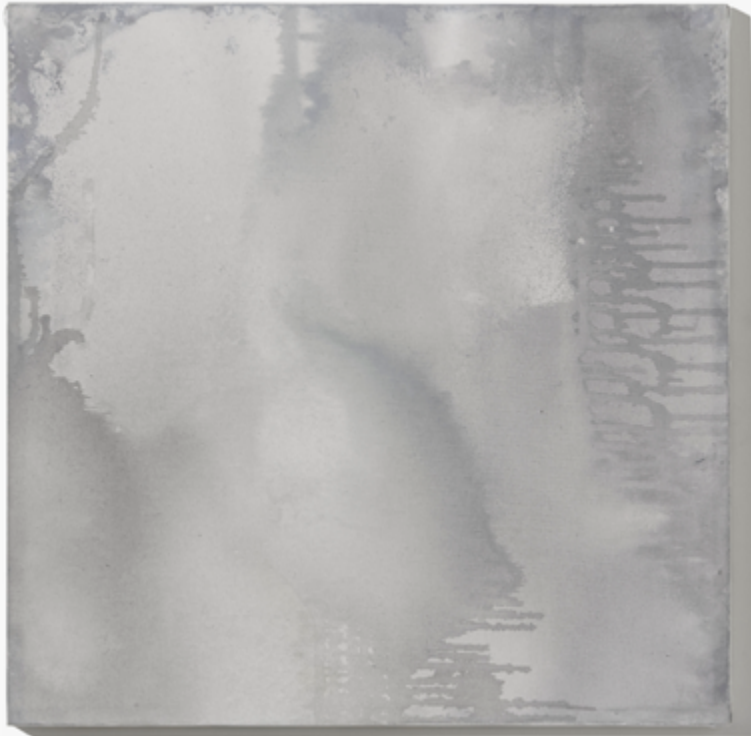
IV.

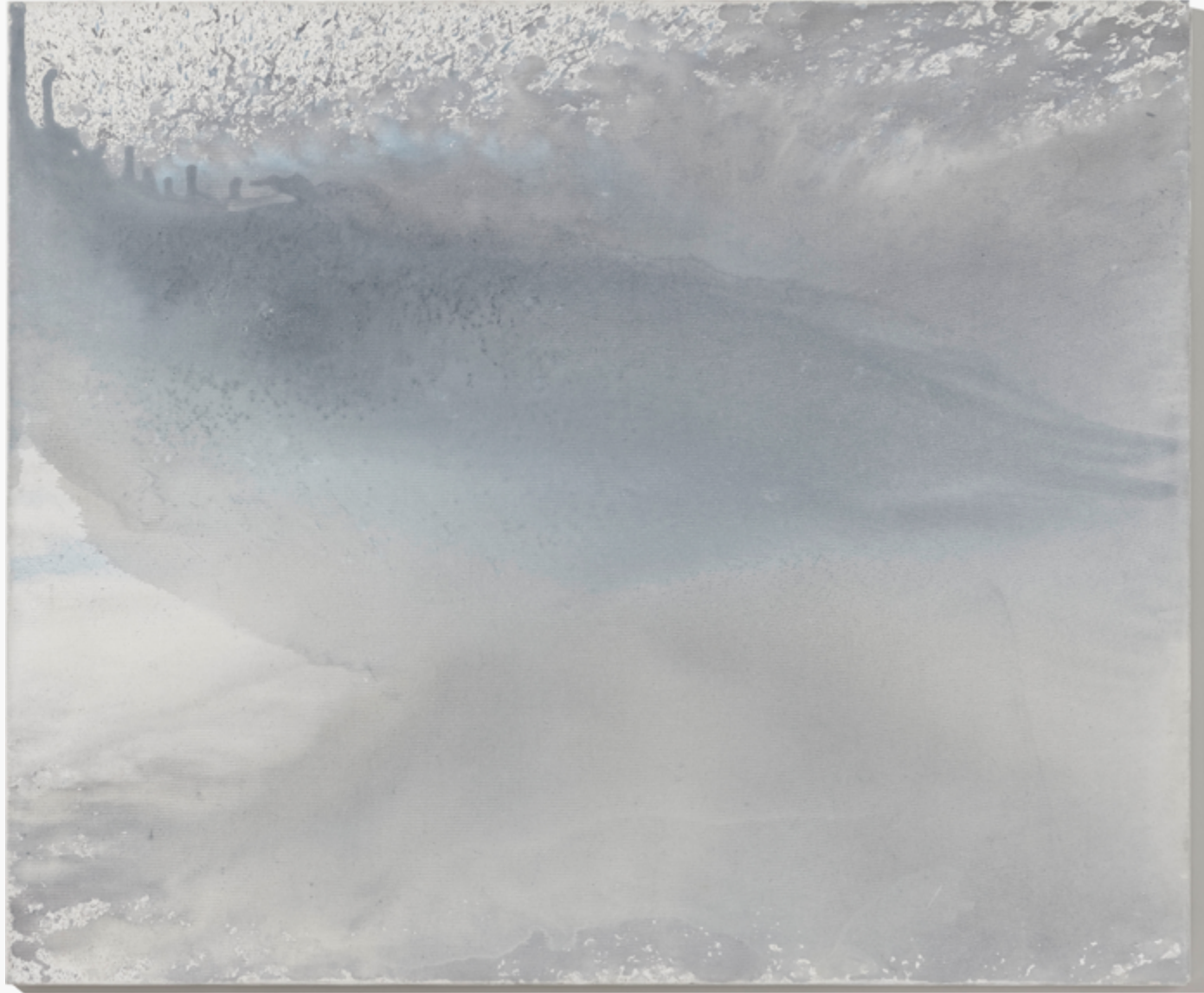
Obwohl die beiden Einstellungen, die von den Gemälden von Reinhard Brunner gefordert oder zumindest nahe gelegt werden, einander widersprechen – die ästhetische Wahrnehmung von piktoralem Raum steht gegen die gegenständliche Wahrnehmung von staubiger oder körniger Materie, die durch Erosion und Ablagerung Formen gebildet hat –, gibt es in vielen seiner Arbeiten einen dreifachen Übergang zwischen den beiden Polen. Zum ersten zeigt sich ein Übergang von dünnen, aber klar wahrnehmbaren Farben in Nichtfarben, und von Nichtfarben in undefinierten, quasi farblosen Schmutz. Durch diesen Übergang wird ein Umschlagen der Einstellung provoziert: von der Wahrnehmung einer dünnen, getönten, fast farblosen wolkenartigen Farbräumlichkeit in die Wahrnehmung beschmutzter, durch Fließspuren verschmutzter Oberflächen. Dieser Übergang ist, im Zusammenhang mit einem Einstellungswechsel, auch als Wechsel der Wahrnehmungsordnungen und damit der Begriffe fassbar. So wie Farbmaterie, paint, in visuelle Farbwerte, colour, übergeht, geht zweitens im Rahmen der Morphogenese Materie in Form über. Formen, auch wenn sie durch materielle Prozesse entstanden sind, werden auf andere Weise wahrgenommen als Materie. Sie sind immateriell in dem Sinn, dass sie zur Welt des Bewusstseins gehören, dass sie mentale Gegenstände und damit Wissen sind, und deswegen mental konstruiert werden. Doch entstehen nicht notwendigerweise aus den materiellen Prozessen der Erosion und der Sedimentierung fassbare Formen; ebenso können die Ergebnisse dieser Prozesse formlos oder unförmig bleiben. So wie für die Farbe die Farblosigkeit ein Zwischenglied zwischen der materiellen Farbe und dem Farbwert ist – und Farbwerte existieren bekanntlicherweise nur für das Bewusstsein, das Wahrnehmungsbewusstsein –, ist die Formlosigkeit ein Zwischenglied zwischen dem formbildenden Material und den in der Wahrnehmung erfassbaren Formen.

Ein dritter, den beiden ersten analoger Übergang zwischen den zwei unvereinbaren Polen und Einstellungen, findet sich in der malerischen Tätigkeit von Reinhard Brunner. Zum einen sind seine Einsätze körperliche Arbeit, ein Handeln, das vor allem in der Tätigkeit des Spritzens und des Hochhebens jeweils einer Seite des waagerechten Bildkörpers besteht. Brunner koppelt so die erscheinenden Phänomene auf der Bildfläche nicht an eine Intention, ein Vorbild oder eine Erfindung. Gleichzeitig aber sind seine indirekten, nur beschränkt kontrollierbaren Umgangsweisen mit weitgehend unbunter Farbmaterie ihrerseits sehr entwickelt, das Ergebnis langer Versuchsreihen und Erfahrungen. Auf diese Weise tritt ein Bindeglied zwischen der bewussten Herstellung von Bildern und einer bloß materiellen Tätigkeit, einem körperlichen Handeln, auf: eine Art Expressivität, ein hoch artifiziereller Umgang mit schwer kontrollierbaren Einsätzen dieser körperlichen Arbeit, dieses spritzenden und `treibenden` Gebrauchs aufgeschwemmter oder gefärbter Flüssigkeiten.

Anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Graubunt“
in der Galerie des Künstlerbund Tübingen e.V.
im September 2018





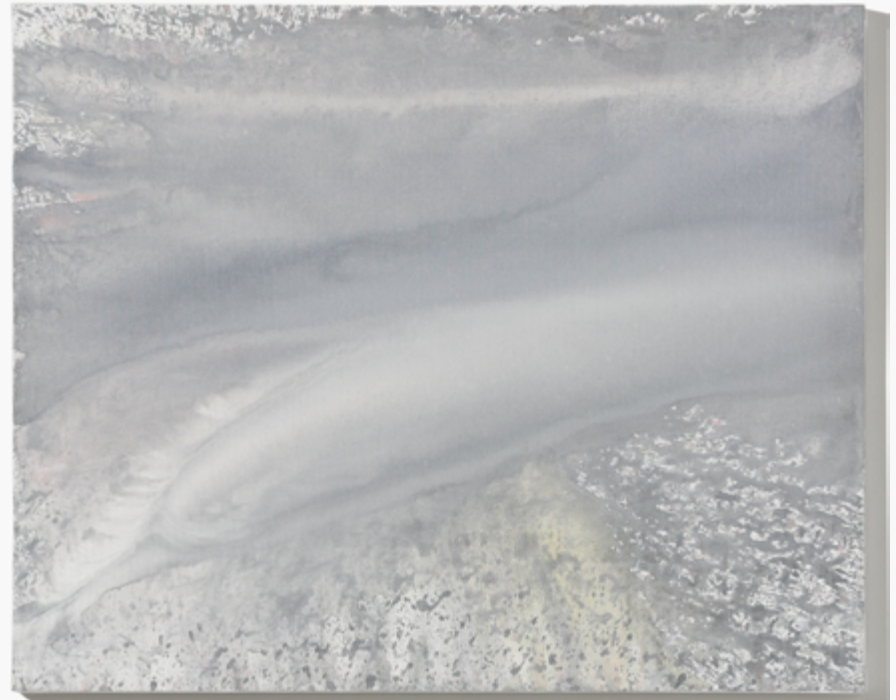
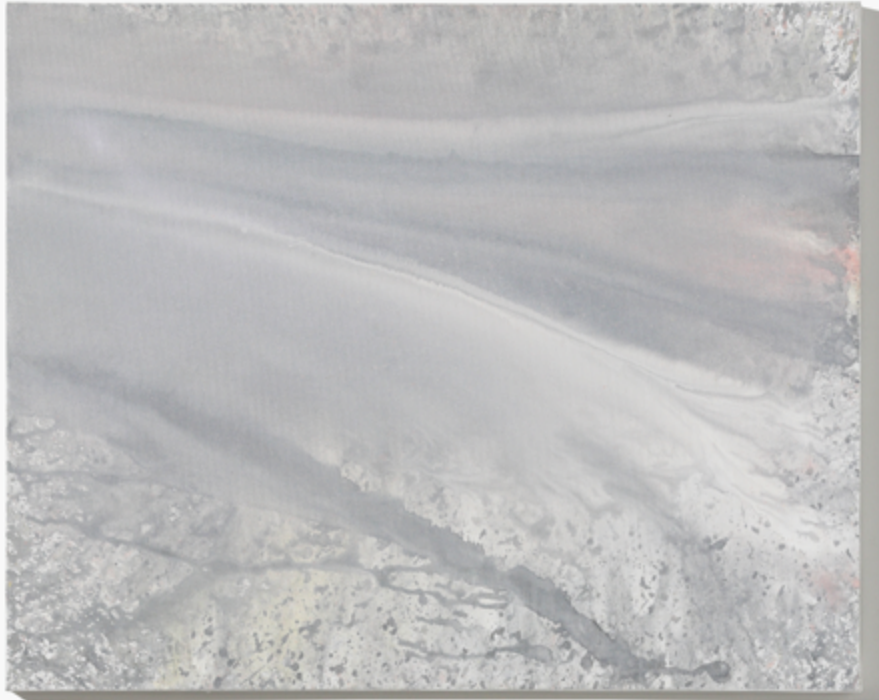














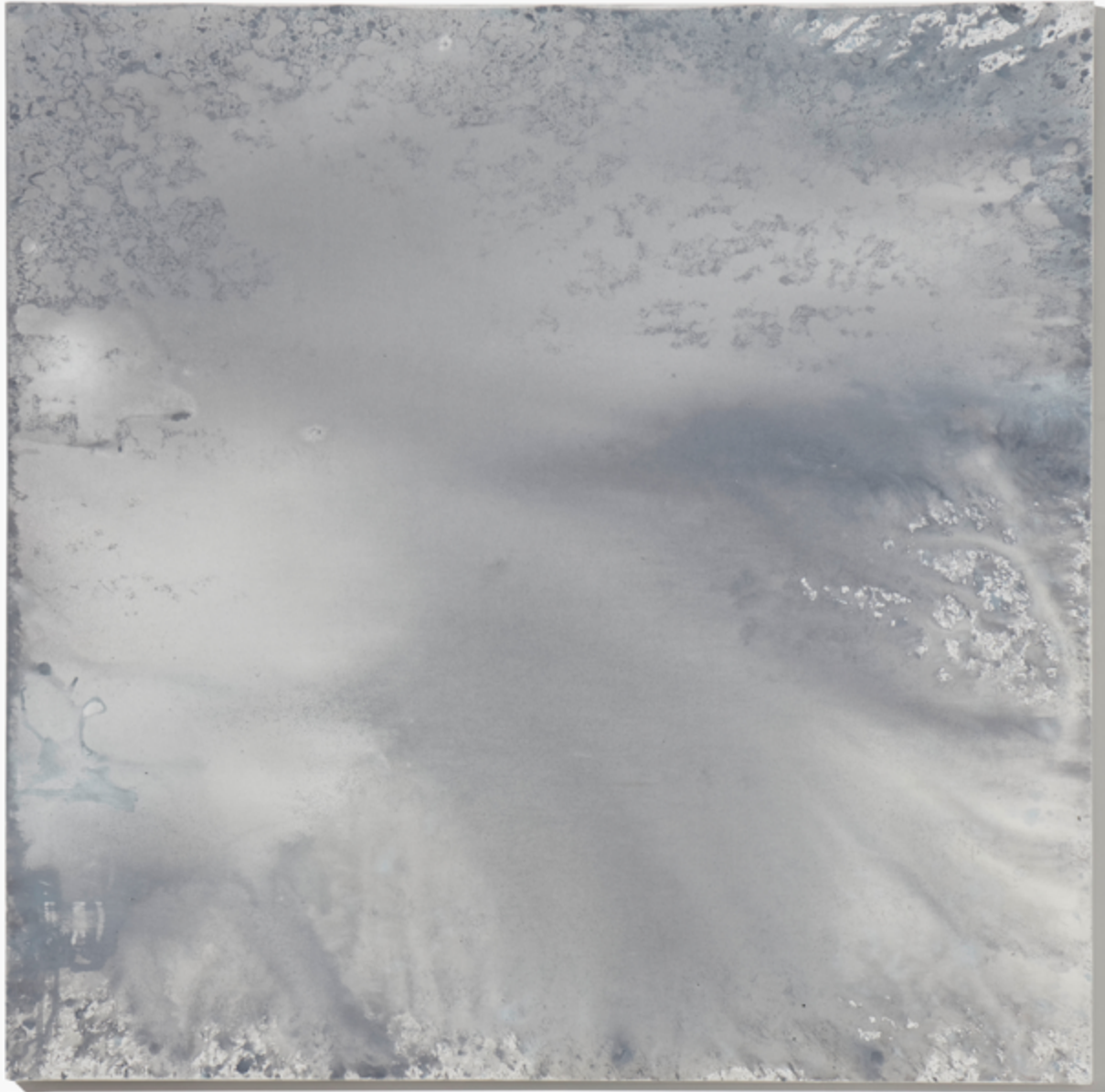


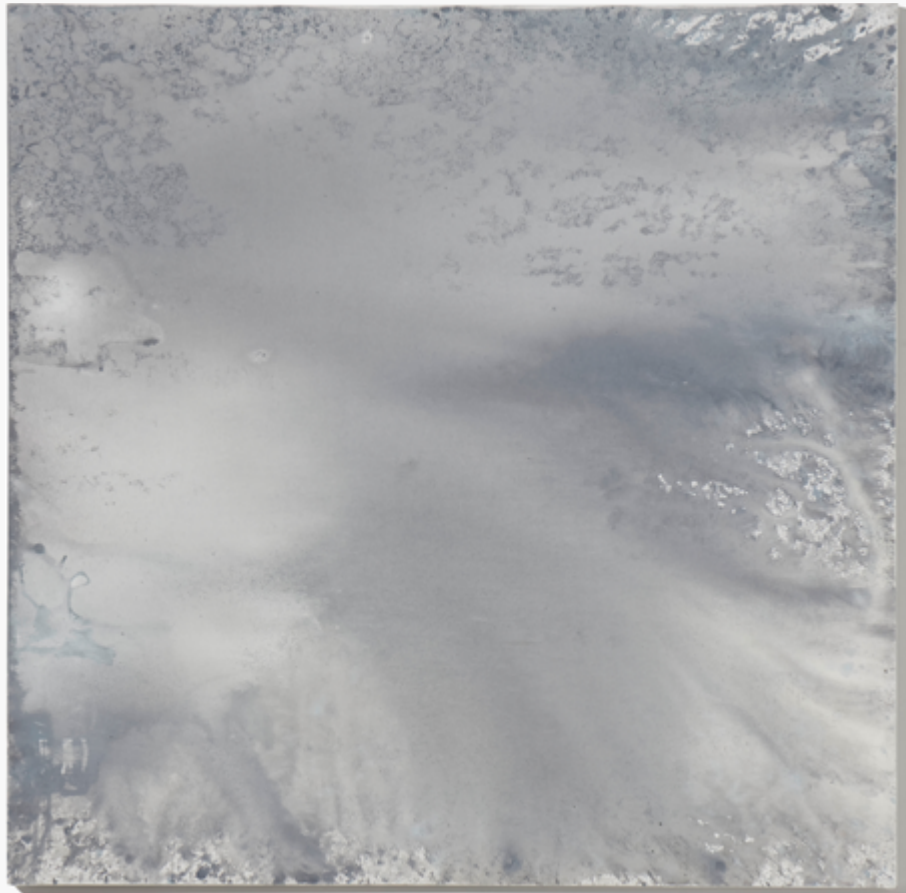




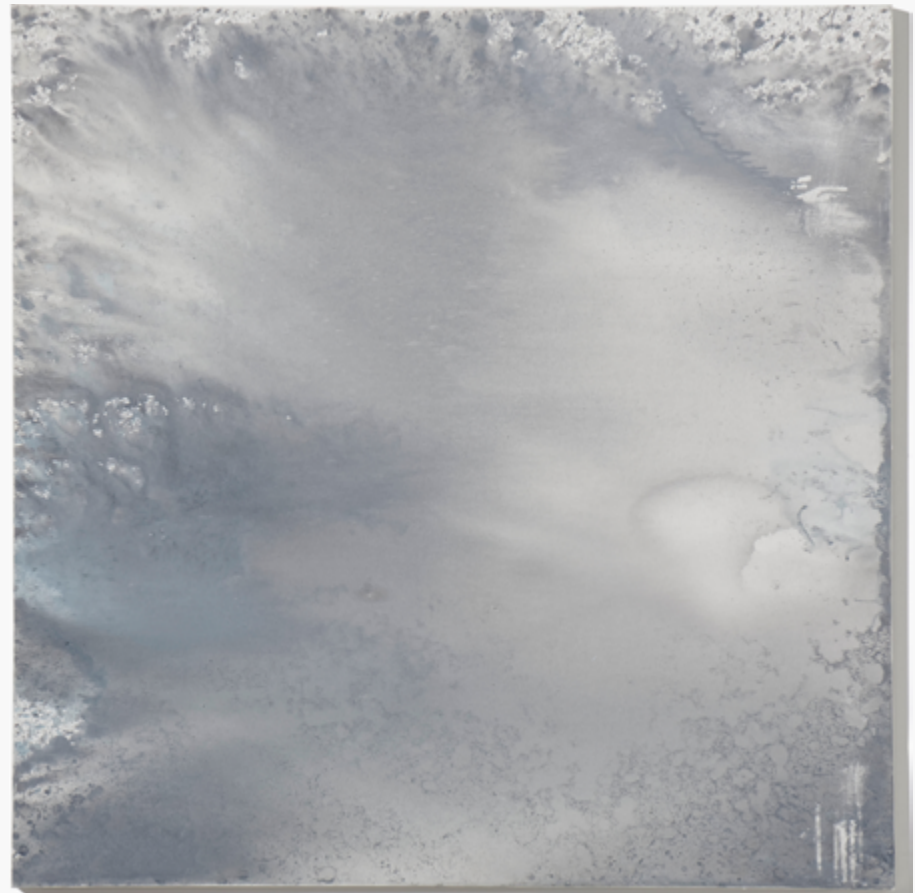




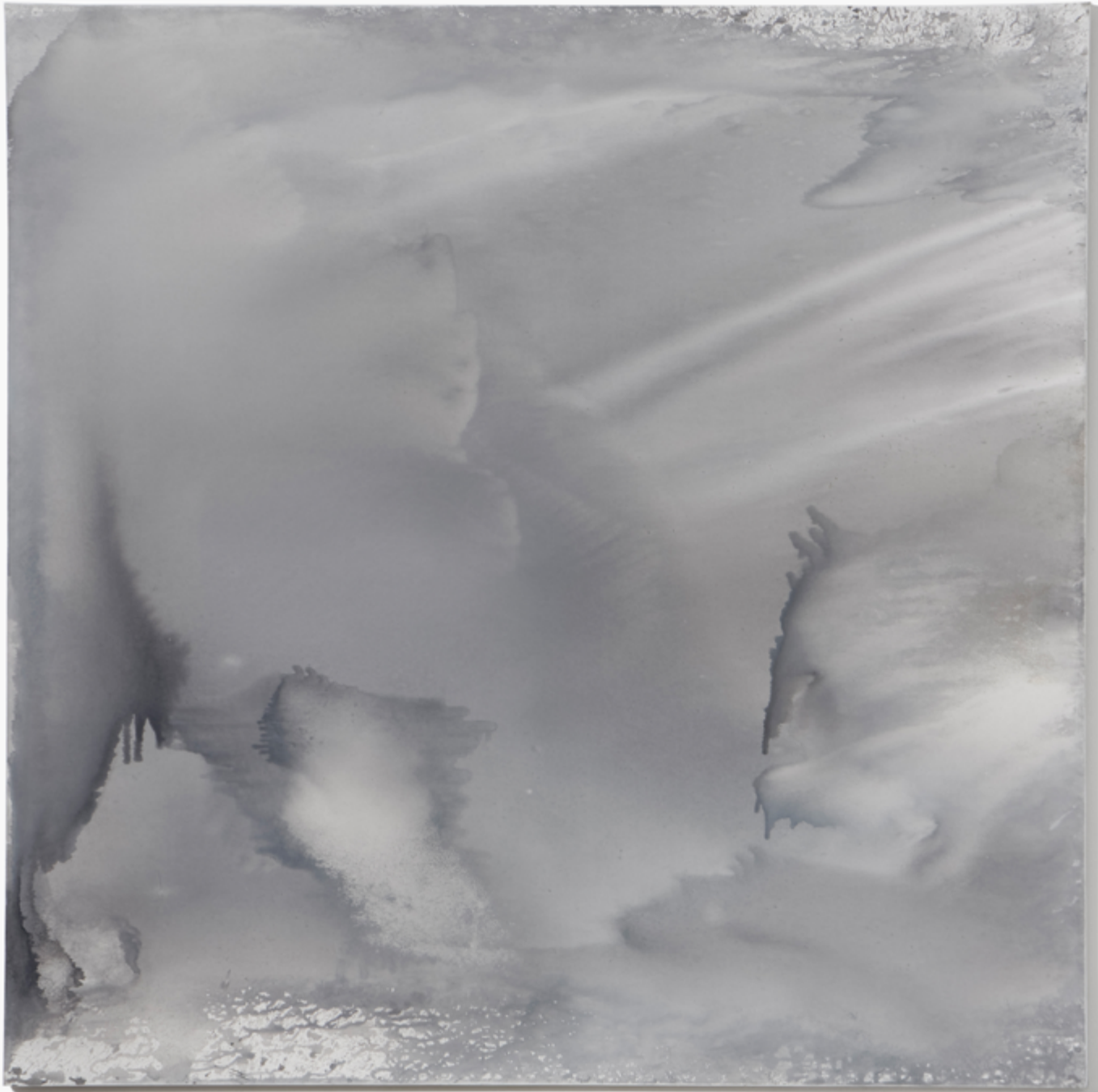




Reinhard Brunner; Portfolio 2018_ **S. 21**



„ohne Titel“, 2018, WkNr.: gb_08_18_66, 65, Acryl auf Leinwand, je 120 cm x 120 cm







CV

Reinhard Brunner

1961 in Stuttgart, Staatsangehörigkeit D/CH
1980 Abitur/Gesamtschule Waldhäuser-Ost in Tübingen
1982-86 Studium/Neue dt. Literatur und Japanologie an der Eberhard Karls Universität, Tübingen
1987-91 Studienreisen durch verschiedene asiatische Länder
Seit 1991 selbstständige Tätigkeit als bildender Künstler/Grafiker
Seit 1995 Ausstellungen im In- und Ausland
Seit 2004 Mitglied in Kunstverein Shedhalle Tübingen e. V.
Seit 2005 Mitglied im Künstlerbund Tübingen e. V.
2006-09 Atelier/Ausstellungen im Kunstamt Tübingen
Seit 2009 Künstlerische Leitung der Galerie peripherie, Sudhaus, Tübingen
Seit 2014 vertreten durch Galerie Reinhold Maas, Reutlingen

Ausstellungen (Auswahl)

2019 „Art Karlsruhe“, Messe, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
„Vor - während und nach der Messe“, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
2018 „mont blanc“, Galerie plan.d, Düsseldorf (mit Ail Hwang)
„Künstler der Galerie 2018“ Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
„Kunstpunkte 2018“, Düsseldorf (Gastschaft Atelier Hwang)
„Graubunt“, Galerie Künstlerbund Tübingen e.V.
„Unterwelt“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.
2017 „an(-)scheinend“, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
„Grafik III“, Künstlerbund Tübingen
2016 „Die Dinge die ich liebe“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.
2015 „Jahresausstellung 2015“, Künstlerbund Tübingen e.V.
„Raumgewinn“, Kunsthalle Tübingen
2014 „short_hand_made“, Ausstellungsraum Grindelallee, Hamburg
„Trash Corner“, Reutlinger Kulturnacht, Still-und-Wagnerareal, Säulenhalle
„Kunst & Literatur“, Künstlerbund Tübingen e.V.
„Zeichnungen - Reinhard Brunner, Skulpturen und Plastiken - Ralf Ehmann“, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
„Jahresausstellung 2014“, Künstlerbund Tübingen e.V.
2013 „Trial & Error“, Shedhalle Tübingen
2012 „Privatbesitz“, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen
2011 „darunter-dahinter“, Galerie Künstlerbund Tübingen e.V.
„gebündelt“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.
2010 „-10%“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.

2009 „Tafelbilder“ Galerie peripherie, Sudhaus, Tübingen
2008 „Schwarz auf Weiß“, Galerie 13, Ludwigsburg, Besigheim
„Bilderreisen-Reisebilder“, Künstlerbund, Tübingen e.V.
2007 „Art pur“, Kunstamt, Doblerstasse 15, Tübingen
„Spuren“, Kultusministerium, Neues Schloss, Stuttgart
„Enzyklopädie“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.
2006 „Schwarz und mehr“, Galerie Künstlerbund Tübingen e.V.
„Kunst vor Ort“, Jahresausstellung Künstlerbund Tübingen e.V.
2005 „Carte blanche“, Kulturhalle, Tübingen
2004 Mitgliederausstellung, Shedhalle Tübingen e.V.
2001 „Log in“, Galerie Weißes Häusle, Kunstverein Hechingen
2000 „Think and Paint“ Salomon Jost Gallery, Soho, NYC
1999 „Auf den zweiten Blick“ Galerie Herold, Bremen
1998 „Morphing Systems“, Ausstellungsräume Klinik Freigutstraße, Zürich
1995 „Europisk Fris“, Universitetshuset 3tr, Lund, S (SK)
1994 „Exile on Mainstream“, Galerie im Turm, Bremen
„In Progress“, Städtische Galerie im Buntentor, Bremen
1993 „Vanitas“, Kulturamt Prenzlauer Berg, Berlin
1992 „Blicke werfen“, Gemeinschaftsatelier, Sudhaus, Tübingen

© Text: Dr. Prof. Johannes Meinhardt

© Fotografien, Jürgen Wittke, waldhorn fotografie

info@brunner-kunst.de

<https://www.brunner-kunst.de/>

<http://galeriereinholdmaas.de/artists/20174/reinhard-brunner/works/>

<https://kuenstlerbund-tuebingen.de/index.php?id=reinhardbrunner>

<http://www.galerie-peripherie.de/kuenstler/2009/brunner.html>